CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

1

de bouche à oreille

georg
ÉDITEUR

Ateliers d'ethnomusicologie

Comité de rédaction : Laurent Aubert (rédacteur en chef)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Isabelle Schulte-Tenckhoff
Dominique Wohlschlag

Rédaction : Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 GENEVE 25
Tél. (4122) 31 55 96

Les Ateliers d'ethnomusicologie bénéficient du soutien du Département des beaux-arts et de la culture de la Ville de Genève, du Départemement de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Fondation Simon I. Patiño.

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture : Graphisme : Antoine Bellwald
Photographie : François Borel

Diffusion exclusive : GEORG Editeur
48, chemin de la Mousse
CH-1225 CHENE-BOURG/GENEVE
Tél. (4122) 48 14 00

Distribution en France : BUCHET-CHASTEL
18, rue de Condé
75006 PARIS
Tél. (331) 43 26 06 20

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

1

Ateliers d'ethnomusicologie

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 1

de bouche à oreille

1988

© 1988, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève
Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Achevé d'imprimer en août 1988 en 2500 exemplaires par Médecine et Hygiène, Genève.

ISBN 2-8257-0159-9

SOMMAIRE

ÉDITORIAL 9

DOSSIER : DE BOUCHE À OREILLE 11

Gustaaf Verswijver — ***Chants individuels et chants collectifs chez les Kaiapó du Brésil*** 13

François Borel — ***Rythmes de passage chez les Touaregs de l'Azawagh (Niger)*** 28

Marc Loopuyt — ***L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès*** 39

Jacques Viret — ***La tradition orale dans le chant grégorien*** 46

Pietro Bianchi — ***Tradition - trahison ?***
Réflexions sur trois ballades et trois comptines recueillies au Tessin 63

Samuel Baud-Bovy — ***Grèce antique et Grèce moderne*** 77

Speranţa Rădulescu — ***L'apprentissage du* lăutar *roumain*** 87

Jean During — ***Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient***
Les données nouvelles 100

John Baily et Veronica Doubleday — ***Modèles d'imprégnation musicale en Afghanistan*** 112

Huib Schippers — ***L'Art de l'imitation et l'imitation de l'art***
La musique de l'Inde du Nord et sa transmission en Occident 125

Jean-Paul Auboux — ***L'enseignement de la musique carnatique et son évolution*** 132

Tràn Quang Hai — ***Une dynastie de musiciens vietnamiens*** 140

Georges Goormaghtigh — ***« L'air du roi Wen » et « l'immortel des eaux »***
Aspects de la musique des lettrés chinois 144

HOMMAGE À PIERRE SALLÉE 157

Monique Brandily — ***Pierre Sallée***
Une vie en musique 157

Pierre Sallée — ***Richesse et diversité***
Les musiques traditionnelles d'Afrique et leurs instruments 165

ENTRETIENS 177

François Borel — ***Entretien avec Gilbert Rouget*** 177
Principales publications de Gilbert Rouget.... 187

Tokumaru Yoshihiko — ***Entretien avec Tomiyama Seikin*** 190

LIVRES 195

Laurent Aubert — *Simha Arom :* ***Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale.*** *Structure et méthodologie* 195

Regula Burckhardt Qureshi : ***Sufi Music of Indian and Pakistan.*** *Sound, Context, and Meaning in Qawwali* 204

Patrick Moutal : ***Hindusthāni Rāga Saṅgīta.*** *Une étude de quelques mécanismes de base* .. 210

Isabelle Schulte-Tenckhoff — *Steven Feld :* ***Sound and Sentiment.*** *Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* 214

André Berger — *Lucie Rault-Leyrat :* ***La cithare chinoise*** **zheng,** *un vol d'oies sauvages sur les cordes de soie...* . 222

EN MARGE 225

Laurent Aubert — ***Les Ateliers d'ethnomusicologie se présentent*** .. 225

DOSSIER
DE BOUCHE À OREILLE

ÉDITORIAL

A plus d'un égard, cette fin de siècle apparaît comme une période de récapitulation. Aucune autre époque n'a jamais offert un tel luxe d'informations, dans quelque domaine que ce soit. La musique n'est pas restée étrangère à ce phénomène : jamais le goût musical n'a pu jouir d'une telle latitude de choix, jamais le discours sur la musique n'a été aussi fécond. Mais ce privilège n'est-il pas lié aux besoins d'une culture désorientée, en quête de nouveaux modèles d'identification ?

La technologie audio-visuelle a de toute évidence largement contribué à la diffusion et à l'appréciation de pratiques musicales originellement réservées à l'usage interne de groupes sociaux déterminés. De même, la multiplication des publications à caractère musicologique a fourni de nombreuses clés nécessaires à une meilleure évaluation des musiques du monde.

Pour la plupart en anglais, des revues spécialisées offrent aux ethnomusicologues la possibilité de confronter régulièrement les résultats de leurs recherches. Mais à ce jour, aucune tribune francophone à vocation internationale n'a réussi à s'imposer de façon durable, et les articles écrits en français paraissent soit en traduction, soit disséminés dans des périodiques d'intérêt général ou consacrés à des sciences voisines. Cet éparpillement de la littérature ne favorise guère une bonne diffusion dans les milieux concernés. C'est pourquoi les Ateliers d'ethnomusicologie de Genève ont décidé de créer cette revue, afin de susciter et de rassembler de tels travaux. Par la publication d'articles inédits ou inaccessibles, les *Cahiers de musiques traditionnelles* visent à offrir un outil destiné en priorité aux ethnomusicologues francophones, sans exclure le concours de ceux s'exprimant en d'autres langues. Toutefois, les *Cahiers de musiques traditionnelles* n'entendent pas se limiter à une approche purement ethnomusicologique, et leurs colonnes sont ouvertes à des auteurs venant d'autres horizons, dans la mesure où leur contribution correspond à l'orientation générale de la revue.

Avec une périodicité annuelle, les *Cahiers de musiques traditionnelles* envisagent de consacrer chaque numéro à un thème particulier. Intitulé « De bouche à oreille », le premier dossier aborde celui de la transmission de la musique, processus souvent ébranlé dans ses fondements mêmes par les transformations radicales de l'environnement socio-culturel.

Dans ce premier numéro également, un hommage important est rendu par Monique Brandily à l'ethnomusicologue français Pierre Sallée, récemment décédé. Les deux entretiens qui lui font suite présentent deux personnalités marquantes : l'africaniste Gilbert Rouget et le musicien japonais Tomiyama Seikin, un des maîtres actuels du *shamisen*. Enfin, une rubrique permanente est réservée aux comptes rendus de publications récentes.

La création d'une nouvelle revue est une aventure dont on n'imagine a priori ni les difficultés, ni les satisfactions. En effet, sa réussite n'est qu'en partie du ressort de ses initiateurs, et ceux-ci restent constamment dépendants du savoir, du talent et de la bonne volonté de nombreux collaborateurs, réguliers ou occasionnels. A ce propos, le Comité de rédaction tient à remercier ici tous les auteurs qui ont bien voulu lui témoigner leur confiance en contribuant à ce premier numéro des *Cahiers de musiques traditionnelles.*

La Rédaction

CHANTS INDIVIDUELS ET CHANTS COLLECTIFS CHEZ LES KAIAPÓ DU BRÉSIL CENTRAL*

Gustaaf Verswijver

Il y a actuellement plus de trois milles Indiens Kaiapó établis dans treize villages. Les Kaiapó appartiennent à la branche septentrionale du groupe linguistique Gê. Traditionnellement, les Gê du nord occupaient une vaste région au Brésil central, et ils partagent de nombreux traits sociaux et linguistiques.

Les Kaiapó connaissent une panoplie de chants, mais peu d'anthropologues se sont intéressés jusqu'ici à leur musique, voire même à celle des Gê en général[1]. Sans être moi-même ethnomusicologue, je me propose ici de donner un aperçu de la musique vocale des Kaiapó, centré sur une typologie des chants, y compris leurs modes de transmission. Parallèlement, j'évoquerai la manière dont émergent de nouveaux chants. Enfin je donnerai, chaque fois que ceci est possible, la transcription littéraire d'un chant illustrant chaque type retenu. L'ensemble de ces observations est basé sur mes enquêtes de terrain menées chez les Kaiapó entre 1974 et 1981[2].

Sans être exhaustive, la série de chants kaiapó présentée dans ces pages comprend la majorité des chants normalement interprétés. Pour mieux comprendre certains points soulevés en cours de démonstration, il est utile de passer brièvement en revue les principaux aspects de la vie rituelle des Kaiapó.

A propos des rites kaiapó

Traditionnellement, les villages kaiapó consistent en un cercle de maisons se dressant à intervalles réguliers autour d'une grande place centrale. Le centre du village kaiapó est marqué par la maison des hommes où les associations masculines se réunissent tous les jours[3].

Le village représente le centre de l'univers kaiapó : c'est l'espace socialisé par excellence. La forêt alentour est considérée comme un univers non social peuplé d'êtres mi-hommes mi-animaux, où les humains risquent de se muer en animaux ou en esprits, de devenir fous et de tuer un membre de leur parenté. Plus on s'éloigne du village, plus ces dangers sont une réalité et plus la forêt devient non sociale. D'où la nécessité de socialiser cette partie de la forêt

que les villageois fréquentent régulièrement pour se déplacer, se rendre aux jardins, chasser ou pêcher. Cette socialisation est accomplie en nommant certains lieux[4] et en conduisant une série de rites soit directement en forêt, soit avec l'objectif de socialiser un type particulier d'intervention sur celle-ci.

Les Kaiapó pratiquent de nombreux rites dont la portée et la durée peuvent cependant varier considérablement. En plus d'une série de rites de passage solennels et souvent fort brefs – laissés de côté ici – qui visent à marquer et à reconnaître publiquement le passage d'une classe d'âge à une autre[5], les rites les plus importants portent sur l'articulation de catégories sociales, ou encore sur la socialisation des interventions sur la forêt non sociale.

Avant d'atteindre l'adolescence, garçons et filles peuvent être « honorés » par une série de cérémonies importantes. Le terme kaiapó correspondant à ce que je traduis ici par « honorés » est *me rer mex* (littéralement « ceux qui font étalage de leur beauté ») ; il se réfère à la manière souvent fort élaborée dont ces jeunes se parent durant l'étape finale de la cérémonie. Les enfants « honorés » sont le point de mire des cérémonies d'imposition de noms ainsi que de la pêche ritualisée.

Les Kaiapó distinguent deux catégories de noms individuels : *idji kakrit* (« noms communs ») et *idji mex* (« noms beaux »). Quelques jours après la naissance, certains membres du groupe de parenté confèrent au nouveau-né une série de noms tant « communs » que « beaux ». Cette dernière catégorie exige par la suite d'être confirmée dans le cadre d'une cérémonie d'imposition de noms, organisée par les parents des enfants « honorés ». Idéalement, un enfant sera honoré au cours de diverses cérémonies et, à nouveau, au moment de son initiation.

Le rituel initiatique implique simultanément une initiation, un mariage rituel et, parfois, un rite de passage d'une classe d'âge à une autre. L'initiation n'est jamais organisée isolément ; elle est plutôt intégrée à l'une des deux principales cérémonies d'imposition de noms, ou encore à la cérémonie élaborée que représente la pêche rituelle marquant la fin de la saison sèche.

En règle générale, deux ou trois cérémonies d'imposition de noms sont organisées chaque année. Le nombre d'enfants honorés à ces occasions varie entre un et onze, la moyenne se situant entre deux et cinq.

Les cérémonies d'imposition de noms ainsi que la pêche rituelle se caractérisent toutes deux par le fait que plusieurs individus passent d'une catégorie sociale à une autre. Durant la cérémonie, les protagonistes[6] exécutent tous les jours des danses brèves ou se réunissent pour chanter ensemble. L'étape finale de ces cérémonies est marquée par une grande danse qui dure généralement toute la nuit. Pour cette occasion, tous les danseurs se parent d'une variété d'ornements impressionnants[7].

La cérémonie annuelle du maïs est organisée pour stimuler la maturation du maïs, et elle peut s'étaler sur trois mois. Par contre, les cérémonies liées aux autres types d'interventions dans la nature (par exemple, défrichement de nouveaux terrains de jardinage ou chasse au jaguar) durent rarement plus longtemps qu'une ou deux journées.

La musique vocale des Kaiapó

C'est par le terme de *ngre-re* que les Kaiapó désignent la musique tant vocale qu'instrumentale. Dans le présent essai, je me borne toutefois à la première[8].

Les Kaiapó n'ont pas coutume de chanter pour le seul plaisir: par exemple, on voit rarement un individu exprimer son bonheur par le chant. Ce dernier appartient en effet aux occasions formelles (cérémonies, discours, apprentissage que traverse un garçon ou un jeune homme, etc.).

La musique vocale kaiapó peut être subdivisée en deux catégories, soit les chants que l'on pourrait qualifier de restreints parce que réservés à certains individus, et les chants communautaires que tout un chacun est autorisé à interpréter. L'une et l'autre comportent en outre un certain nombre de sous-catégories déterminées par les circonstances dans lesquelles les chants sont interprétés, ainsi que par leur mode de transmission.

Les chants «restreints»

Les chants dont la connaissance aussi bien que l'interprétation sont réservées à un petit nombre d'individus, possèdent tous un modèle fixe. D'autre part, ils ne sont jamais interprétés en falsetto, et leur transmission s'accomplit invariablement à l'intérieur du cercle tracé par les maisons.

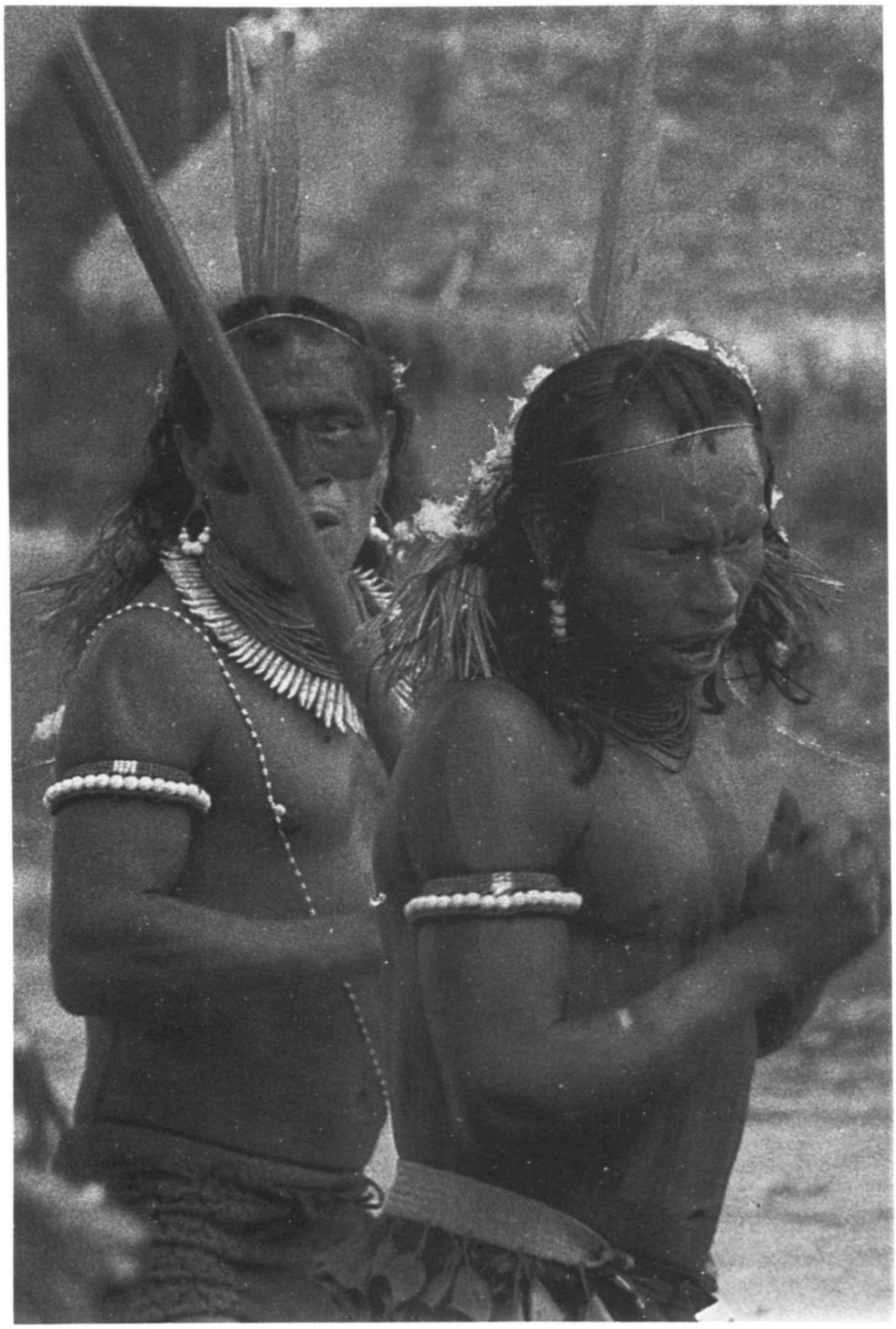
Pour mieux voir les différences entre les types de ces chants «restreints», il convient de se représenter tout d'abord les catégories de personnes qui sont autorisées à les interpréter en public.

Les chefs des associations masculines. Chaque association se dote d'un chef au moins, mais nombre d'entre elles sont dirigées par deux chefs dont chacun s'entoure alors d'une suite. Ces chefs (*benjadjwỳr*), qui remplissent des fonctions rituelles et politico-juridiques, sont appelés à illustrer l'idéal masculin kaiapó, fondé sur des vertus comme la sagesse, l'éloquence, l'intrépidité, la solidarité et la générosité.

Les Kaiapó n'observent nulle règle formelle quant aux modalités de la succession à la chefferie, mais ils accordent la préférence à la transmission de cette fonction au fils ou au neveu (biologique ou classificatoire) du chef. Ainsi les chefs œuvrent-ils patiemment pour enseigner à certains de ces jeunes le vaste répertoire des connaissances spécialisées que leur fonction exige. Un tel apprentissage dure généralement des années. Quant à la question de savoir lequel parmi les jeunes gens formés de cette manière exercera la chefferie, la décision obéit à un long processus; elle dépend notamment de facteurs tels que l'ambition personnelle du jeune homme et le soutien dont il bénéficie chez ses pairs au sein de l'association masculine (soutien qu'il peut s'assurer en adoptant un comportement exemplaire).

Les hommes dotés de privilèges rituels. Une série d'hommes détiennent des privilèges rituels entraînant le droit d'interpréter certains chants dans un cadre cérémoniel. La transmission de ces prérogatives se limite à des catégories spécifiques de parenté[9].

Les maîtres du rituel. Parmi tous les privilèges rituels, la fonction de maître du rituel, dont l'équivalent kaiapó est *ngrenhõdjwỳnh* ou «vrai chanteur», est



Deux maîtres du rituel menant la danse *oportirekô* en jouant du hochet. Kaiapó-Mekrãgnoti. P.I. Mekranoti, Brésil central, 1978 (photo : Gustaaf Verswijver).

celle qui véhicule le plus grand prestige. Les maîtres du rituel connaissent un grand nombre de chants, et on leur demande souvent conseil à ce sujet. Dépositaires d'une grande partie du savoir relatif aux danses et aux chants, ils sont indispensables à la plupart des cérémonies importantes. Ce sont eux qui mènent généralement la danse et qui tiennent le hochet[10] à l'occasion d'une série de cérémonies publiques.

Chaque communauté kaiapó a souvent plusieurs maîtres du rituel qui, durant les grandes cérémonies, s'acquittent conjointement de leurs devoirs. Chaque maître du rituel choisit parmi la catégorie des petits-fils ou fils de la sœur un ou plusieurs garçons qu'il souhaite former. L'apprentissage commence lorsque l'enfant est encore très jeune, et il s'étale sur plusieurs années. Un maître du rituel récemment formé ne deviendra cependant actif qu'à l'âge adulte, c'est-à-dire après avoir acquis une base solide d'expériences et de prestige.

On peut distinguer trois types de chants « restreints » en fonction de l'occasion à laquelle ils sont interprétés, ainsi que de leur contenu et de leur forme, types que je désignerai arbitrairement comme « chants rituels », « chants de purification » et « chants d'honneur ».

Le premier type renvoie à ce que les Kaiapó appellent *ben*, terme qui se réfère à une série de formules stylisées chargées de pouvoirs spéciaux. L'interprétation des *ben* constitue l'une des principales fonctions rituelles du chef, comme l'illustre le terme kaiapó désignant la chefferie, soit *benjadjwỳr* (littéralement, « celui qui chante vraiment le *ben* ») ou *ir-re* (abréviation de *bendjír*, « celui qui place le iben »). Ce type de chant peut être interprété à diverses occasions et prendre des formes variées, mais seule une catégorie nous intéresse ici, soit les adresses rythmées, semblables à des récitatifs qui, du point de vue de leur contenu, comprennent un ou plusieurs des éléments suivants : rémontrances, incitation à se préparer pour les danses, à exécuter celles-ci d'une manière appropriée, à arborer les parures requises, etc., auxquelles il faut ajouter les formules rituelles destinées à prévenir une calamité annoncée par un phénomène naturel.

Les Kaiapó croient, en effet, que le fait d'entendre ou de voir un météore s'écraser sur le sol, ou encore de voir deux lignes rouges apparaître dans le ciel, annoncent une calamité imminente. Tous les hommes se rassemblent alors pour exécuter une brève danse, tandis que le chef – qui se tient à l'extérieur du cercle des danseurs – interprète un *ben* dont on croit qu'il conjure le malheur.

Pendant certaines cérémonies d'imposition de noms, les *ben* sont interprétés par un seul chef qui est soit le chef de l'association masculine la plus éminente, soit un parent de l'enfant destiné à recevoir un nom. Assis dans la maison des organisateurs de la cérémonie, le chef fait face à l'enfant qui est tenu par sa mère. Pareil chant rituel peut durer dix minutes ou plus, et il est répété pour chacun des enfants auxquels s'adresse la cérémonie. Si toutes les cérémonies ne s'accompagnent pas nécessairement de chants rituels, ceux-ci, lorsqu'ils sont interprétés, sont considérés comme étant aussi importants que l'imposition de noms elle-même.

Voyons maintenant l'extrait d'un *ben* de douze minutes, interprété par un chef éminent à l'occasion d'une cérémonie d'imposition de noms enregistrée en 1976. Cet extrait montre clairement deux éléments propres à ce type de chant rituel : les rémontrances et les exhortations.

Go ga ar aõ ikàtxi tã abê bikukwa-jê kurê towa nhyr karõ-ri ba.
Ba ibê xakrãtũmmũ-re.
Ajben ne tã ajakre to nhy.
Amu amĩ tãj mar bê ba nhô mry my no ngrekà ja kãm mã.
Ba i-ben ne kãm-mã xamĩ rĩt-tĩ mã ri ba.
Ri ba amĩ to djà kukajêr kãm mã'ã i-ben ne to amĩ pyràk.
Gê abêkukwa ja gê kute amĩ kraxi kêtê.
Gê kute amĩ rotã.
Gê amĩ to mõ amĩ to bôx.
Nẽ amĩ tãjbê xakrãtũmmũ-re ben nẽ mã.
Gê kute ba nhõ mry kàpỹtĩ.
Kôt tô bixi amak kỳ ben nẽ.
Gê kute ba nhõ ngykajkriti kôt bixi amak kỳ ben nẽ.
Gê amĩ tomõ nẽ amĩ tãjbê xakrãtũmmũ-re ben nẽ ma.

Ne vous battez pas devant moi avec vos parents pour les privilèges rituels.
Je suis le grand-père de vous tous.
Je vous chante le *ben.*
Vous savez tous comment il faut danser et de quels ornements il faut se parer pour être beau.
Je ne cache pas mon *ben,* je le récite au milieu de vous tous.
J'ai voulu apprendre le *ben,*
Et j'ai demandé à notre grand-père (de me le dire) chaque jour.
Si votre parent pauvre vous demande un privilège rituel, alors donnez-le lui.
Donnez quelque-chose aux pauvres.
Faites approcher les pauvres.
Faites-leur écouter mon *ben.*
Ces pauvres qui chassent seulement des animaux[11].
Ils ne pensent qu'à cela.
Ils ne pensent qu'à manger du miel.
Faites-les venir, je suis leur grand-père.

Si, au cours d'une cérémonie d'imposition de noms, les chefs des associations masculines n'interprètent pas leurs *ben,* le maître du rituel exécute un autre type de chant rituel. Se tenant debout sur la place du village, un hochet ou un bâton muni de sonnailles à la main, il chante quelques vers courts. Ce chant est répété pour chacun des enfants auxquels s'adresse la cérémonie.

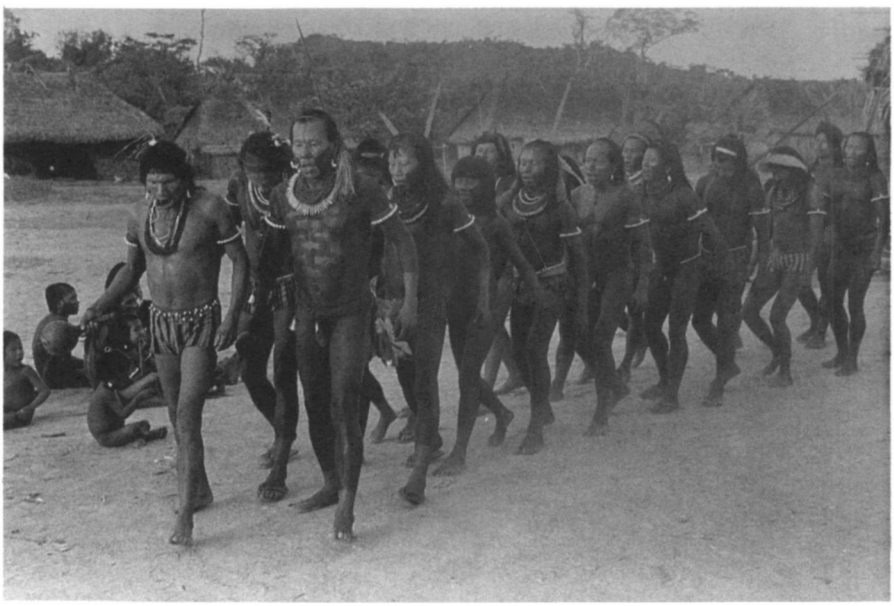
Quant au deuxième type de chants « restreints » considérés ici, il arrive parfois qu'on sollicite un chef d'interpréter un « chant de purification », notamment lorsqu'on ramène au village le butin d'un raid, que l'on reçoit des

dons de la part de parents établis dans d'autres villages kaiapó, ou encore après avoir confectionné un ornement important fait de plumes. Pour chaque catégorie d'objets il existe un chant spécifique de purification, et les Kaiapó disent qu'à défaut d'exécuter le chant requis, l'utilisation de l'objet en question mettrait en péril la vie de son propriétaire ou de ses parents proches. Ainsi les chants de purification sont-ils interprétés, non seulement pour reconnaître l'acquisition d'un objet étranger, mais encore pour le socialiser.

Les chants en question sont toujours exécutés devant l'objet. Ils sont plutôt brefs, comme l'atteste l'exemple suivant d'un chant de purification destiné à socialiser une couronne de plumes jaunes (*pêjàtijamy*) nouvellement confectionnée :

To nhym me na àkkà bikàr-re.
To nhym me na àkkà bikàr-re.
Pêjàtijamy'ã djàkkà mexti pyràk.
To nhym me na àkkà bikàr-re.
To nhym me na àkkà bikàr-re.

Qui a fabriqué cette couronne ?
Qui a fabriqué cette couronne ?
Elle est belle à voir avec ses plumes jaunes.
Qui a fabriqué cette couronne ?
Qui a fabriqué cette couronne ?



Tàkàkma-re chantant lors de la cérémonie du maïs *bàyjangri*. Kaiapó-Mekrãgnoti. P.I. Mekranoti, Brésil central, 1979 (photo : Gustaaf Verswijver).

Il est extrêmement rare aujourd'hui de voir un chef interpréter un chant de purification, sans doute en raison des quantités toujours plus importantes de biens de consommation introduites chez les Kaiapós depuis leur « pacification ».

Alors que les chefs font porter leurs chants de purification sur les objets, les maîtres du rituel les adressent à la nourriture. C'est ainsi qu'ils exécutent un large éventail de chants de purification au moment de la première récolte. Une femme de chaque famille nucléaire apporte quelques produits du jardin au maître du rituel qui, le hochet à la main, chante quelques vers afin de bénir les plantes, c'est-à-dire d'exorciser leurs « esprits »[12] susceptibles de provoquer des maladies. La famille nucléaire en question est ensuite autorisée à faire la récolte et à consommer le produit sans devoir craindre la maladie.

Les chants d'honneur, enfin, illustrent le privilège rituel détenu par certains hommes de chanter « en l'honneur de l'enfant ». Ce chant, qui ne dure le plus souvent que quelques minutes, est interprété soit sur la place du village, soit dans la maison où habitent les enfants auxquels est destinée la cérémonie ; dans ce dernier cas, le chanteur, son hochet à la main, exécute une série de pas devant les enfants.

Les chants communautaires

Les chants communautaires, que tout un chacun peut interpréter en public (les seules restrictions à ce sujet étant liées au sexe de l'interprète), sont exécutés individuellement ou en groupe.

Sur la base des différentes occasions auxquelles ces chants sont réservés, je propose de distinguer : les chants cérémoniels, les chants d'annonce et les chants anciens.

Pour ce qui est des chants cérémoniels, il convient de préciser tout d'abord que chaque cérémonie kaiapó est assortie d'une série de chants qui lui est exclusive[13]. Il faut cependant établir une différence entre les chants communautaires à modèle fixe et ceux dont les paroles peuvent varier. Pour mieux saisir ces différences, il n'y a pas meilleur exemple que les divers chants communautaires exécutés durant la cérémonie d'imposition de noms appelée *tàkàk/nhàk*[14].

La plupart des chants communautaires kaiapó ont un modèle fixe, c'est-à-dire que la mélodie est préétablie, de même que la disposition des vers qui sont, eux aussi, invariables. L'idéal kaiapó consiste à considérer ces chants comme étant immuables dans le temps ; mais cette immutabilité n'en est pas moins relative.

Lors des préparatifs en vue de toute cérémonie importante, il y a généralement débat dans la maison des hommes. Les aînés et les maîtres du rituel discutent des divers aspects de la cérémonie à venir : son moment propice, la manière de conduire les danses et les rites, les ornements qu'il faut porter, et ainsi de suite. Mais souvent, le point essentiel de tout l'argument concerne la question de savoir quels chants interpréter.

D'une manière générale, les grandes cérémonies kaiapó s'accompagnent d'une série de chants de durée variable : « brefs chants communautaires » qui ne comptent que quelques vers et font rarement l'objet de la discussion, et « grands chants communautaire » pouvant durer jusqu'à vingt minutes. Le plus souvent, c'est en fait la séquence « appropriée » des vers des grands chants qui est sujette à controverses et que l'on débat sur un ton animé à l'abri de la maison des hommes.

Pareilles discussions sont plus agitées encore lorsqu'il s'agit de préparer une cérémonie qui n'a pas eu lieu depuis longtemps[15], au sujet de laquelle les points de vue des aînés ou des maîtres du rituel sont susceptibles de diverger considérablement en ce qui concerne l'enchaînement des vers. D'une manière similaire, il n'est pas rare de voir certains vers tomber dans l'oubli et être graduellement remplacés par de nouveaux[16].

Une fois parvenu à un compromis sur la séquence des vers, les Kaiapó se mettent à répéter les grands chants communautaires pendant des semaines d'affilée, en organisant des sessions journalières de chant collectif. Cette longue période de répétition permet aux jeunes d'apprendre les chants ; et elle est toujours une affaire publique puisqu'elle se déroule sur la place du village, dans la maison des hommes ou dans les campements en forêt au moment des randonnées. Au cours de la répétition, les chants sont généralement exécutés sur le registre grave, alors que leur interprétation cérémonielle se fait sur le registre aigu, voire même en falsetto, tout en étant accompagnée de danses à participation nombreuse.

Les exemples qui suivent illustrent les « brefs chants communautaires » à modèle fixe. Ils furent enregistrés en 1975 au moment de la cérémonie d'imposition de noms *tàkàk/nhàk*. Durant cette partie de la cérémonie, un homme figurant un jaguar est présent :

Ha'ê'ê'ê.
Ha'ê'ê'ê.
Djana ga me rob mã àkkà pumu.
Djana ga me rob mã àkkà pumu.
Kên-ne ngâ krô nhĩja rummu.
Nã rob o pumati-re àkkà prãmmã tê mõ nẽ bôx.

Ikatxêt-te he.
Ikatxêt-te he.
Djana ga me amĩ mã prĩ.
Ba rôrekre-re kammã krwỹnhkakti-re
ngwỳnhnhĩ kwỳ by.
Ga ja me to ge katàmmà katxàkkà.
Ikatxêt-te.

Ha'ê'ê'ê.
As-tu vu le jaguar avec sa couronne de plumes.
Venant de l'endroit rempli de pierres.
Le jaguar peureux est allé chercher la couronne qui lui plaît.

Tout peint que tu sois,
Après avoir marché lentement.
Je prendrai le duvet du perroquet dans le trou des termites.
Pour que tu t'en pares pour la danse et ne ressembles pas à un singe.
Tout peint que tu sois.

D'autres cérémonies, en revanche, sont assorties de chants qui changent à chaque fois. Durant la cérémonie d'imposition de noms *tàkàk/nhàk*, des enfants – dont le nombre varie entre un et six – voient leurs « noms beaux » confirmés. Comme il a été signalé plus haut, les noms à confirmer durant une cérémonie d'imposition de noms sont ceux attribués à la naissance. Néanmoins, il arrive souvent qu'un certain nombre de nouveaux noms émergent pendant les préparatifs en vue de la cérémonie en question. Ce sont les chamanes qui les apportent à la communauté.

On dit que les chamanes sont capables de prendre contact avec les esprits humains et animaux ainsi qu'avec d'autres éléments de la nature (telles la pluie ou les feuilles de certains arbres), de les voir et de les consulter. En communiquant avec ces esprits, les chamanes apprennent de nouveaux remèdes, s'enquièrent de la localisation d'ennemis et de leur identité, etc.

Un individu devient chamane à la suite d'une expérience personnelle – telle une maladie grave – parce qu'on croit que son esprit a quitté son corps pour le réintégrer ensuite. Le savoir chamanique, qui consiste à jeter des sorts, voire à neutraliser ceux-ci, ainsi qu'à susciter le retour d'un esprit ayant quitté un malade, équivaut à un pouvoir exceptionnel qui place le chamane à l'écart des autres membres de la société.

L'un des principaux « grands chants communautaires » de la cérémonie *tàkàk/nhàk* consiste en une série de vers dont chacun se réfère à un « nom beau » spécifique assorti du préfixe *tàkàk*. Au commencement de la cérémonie, les vers correspondent à ceux chantés à l'occasion de la cérémonie précédente du même type. Mais au cours de la première semaine, de nouveaux vers s'y substituent graduellement, qui ont été apportés à la communauté par des chamanes les ayant appris en fréquentant l'esprit d'un animal ou d'un élément de la nature doté d'un nom muni du préfixe *tàkàk*.

Le plus souvent, les chamanes communiquent avec ces esprits en faisant un rêve ou en allant dans la forêt. Ils parlent aux esprits qui leur apprennent ensuite leur nom. Ces noms nouvellement introduits dans la communauté cérémonielle sont toujours mentionnés dans les vers qui révèlent aussi l'identité de l'animal ou de l'élément de la nature dont ils proviennent.

Les nouveaux vers sont interprétés par le chamane à plusieurs reprises dans la maison des hommes, pour être ensuite incorporés au chant communautaire et rendus publics le même jour au moment de la danse.

Un chamane peut introduire plusieurs nouveaux noms (et leurs vers correspondants), mais ceux-ci ne sont pas d'emblée ceux qui seront confirmés durant la cérémonie en cours, étant donné que les noms sont invariablement

Les femmes lors de la phase finale de la cérémonie d'imposition de noms *me ni bi'ôk*. Kaiapó-Mekrãgnotí. P.I. Mekranoti, Brésil central, 1976 (photo : Gustaaf Verswijver).

transmis d'un homme à ses petits-enfants ou neveux ; les chamanes qui apportent de nouveaux noms peuvent transmettre et confirmer ceux-ci à condition que leurs petits-enfants ou neveux soient « honorés » durant la cérémonie en cours. Si tel n'est pas le cas, la transmission des noms se fait sous réserve de leur confirmation rituelle à l'occasion d'une cérémonie *tàkàk/nhàk* ultérieure.

Durant la cérémonie *tàkàk/nhàk* qui se déroula en 1975, par exemple, huit nouveaux noms furent introduits par les chamanes, mais trois seulement furent transmis aux enfants auxquels s'adressait la cérémonie. Voici quelques vers enregistrés à cette occasion.

Nĩangdjyti-re nhĩnhĩ bê
Tàkàkànõrti-re jã.
Aringrô tỳx,
Jakamàn nã Tàkàkkà-re ja mỳr õtõnõ.

Dja me ba kêtte-ri
nã mry kamrêkti-re kute me ba kàjmãtã djwỳ-re bôr mã katôr.
Nhynhiryti-re nhĩnhĩ bê nã Tàkàkkàkajkritti-re
nã ba me ngipôkuri kutxêt nẽ.

Le nom du grand cerf rouge est *Tàkàkànõrti-re.*
Dans la chaleur de la journée
il (le cerf-*tàkàk*) n'arrête pas de pleurer.

Avant notre temps
nos ancêtres mangeaient leur viande crue, car ils ne savaient pas la cuire.
Le nom du vautour était *Tàkàkkàkajkritti-re*
et il n'arrêtait pas de dessiner des cercles au-dessus des hommes.

Le deuxième type de chants communautaires est constitué des chants d'annonce. Par exemple, lorsqu'un chasseur a abattu du gibier, il entonne un chant sur le chemin de retour au village ou au campement pour annoncer le succès de son entreprise. Pour chaque animal chassé il existe un type particulier de chant.

Les chants d'annonce véhiculent toujours un message et sont aussi interprétés lorsqu'un groupe de guerriers retourne d'un raid, qu'un groupe d'hommes revient d'une longue randonnée en forêt, ou qu'un homme (ou un groupe d'hommes) désire informer les villageois d'un événement spécial, tel un danger décélé dans les environs du village ou le fait qu'un compagnon de chasse a été blessé pendant l'expédition.

Les chants d'annonce possèdent un modèle fixe et sont invariablement chantés en falsetto afin que les paroles puissent être comprises sur une grande distance. Ils sont généralement transmis de père en fils.

Enfin, les Kaiapó emploient le terme de « chant ancien » (*me tum ngre-re*) pour se référer globalement à tout chant traditionnel. Dans son acception la plus stricte, ce terme désigne une série de chants qui excèdent rarement quelques lignes et dont on dit qu'ils remontent aux temps immémoriaux. Le langage employé dans ces chants est une forme archaïque du kaiapó.

Les chants anciens sont incorporés aux mythes ou aux récits relatant un événement historique. Ils ne sont en fait jamais transmis isolément mais font partie intégrante d'un récit particulier. Je ne connais aucun chant ancien transmis indépendamment d'un récit, c'est-à-dire en dehors du contexte qui lui est propre.

La transmission des mythes et des récits se fait soit au sein des maisonnées, soit dans la maison des hommes. La connaissance des mythes et récits est, en tant que telle, accessible à tout Kaiapó (homme ou femme), mais la capacité de les narrer en public dépend d'une série de facteurs, dont l'éloquence du narrateur et l'intérêt qu'il aurait manifesté envers la tradition orale quand il était encore jeune.

Le chant ancien suivant est invariablement incorporé au mythe relatant comment un ancêtre est allé vivre parmi les poissons où il a assisté à une cérémonie d'imposition de noms. A son retour dans le monde des humains, il transmit à ses congénères les chants et les noms cérémoniels qu'il avait appris parmi les poissons (dans ce cas particulier, tous les noms cérémoniels sont munis du préfixe *bep* ou *bekwỳnh*) :

Ô, ô, ô, ô, ô,
nhymmy nhĩ ngônh,
kãm my nã Bep-pe mã bô wajêt-te,
ô, ô, ô, ô, ô,
tekrwỳdy-re nhĩnhĩ bê Bepryti-re,
ô, ô, êrur, êrur.

Ô, ô, ô, ô, ô,
nhymmy nhĩ ngônh,
kãm my nã Bekwỳnh mã bô wajêt-te,
ô, ô, ô, ô, ô,
korã-re nhĩnhĩ bê Bekwỳnhkôrã,
ô, ô, êrur, êrur.

Ô, ô, ô, ô, ô,
un homme était dans l'eau,
il a vu une feuille Bep-pe, et la feuille flottait à la surface,
ô, ô, ô, ô, ô,
le nom du piranha est *Bepryti-re,*
ô, ô, cours, cours.

Ô, ô, ô, ô, ô,
un homme était dans l'eau,
il a vu une feuille Bekwỳnh, et la feuille flottait à la surface,
ô, ô, ô, ô, ô,
le nom du poisson *surubi* est *Bekwỳnhkôrã,*
ô, ô, cours, cours.

Les types de chants kaiapó brièvement illustrés dans ces pages correspondent à des circonstances particulières d'interprétation en public et se caractérisent par des modes spécifiques de transmission.

Il est apparu qu'une étude exhaustive de la musique kaiapó fait encore défaut. Que cette contribution ethnographique stimule de futures recherches sur les expressions musicales de cette ethnie dont la survie culturelle est menacée aujourd'hui plus que jamais !

Notes

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] A ce jour, la musique de deux groupes Gê seulement a fait l'objet d'analyses détaillées, qui sont les Suyâ (Seeger 1979, 1980, 1981 et 1986) et les Xavante (Aytai 1976).

[2] Pendant cette période, j'ai passé plus de 33 mois chez les Kaiapó. Ces enquêtes sur le terrain ont été financées par trois institutions belges : la Fondation Léopold III, la Fondation nationale de la recherche scientifique et la Fondation de la vocation. Je tiens à remercier ces institutions de l'assistance dont elles m'ont fait bénéficier, de même que la Fondation national de l'Indien (FUNAI) du Brésil et la Fondation nationale brésilienne pour la recherche (CNPq) pour m'avoir autorisé à me rendre en territoire kaiapó. Je voudrais également remercier M. Laurent Aubert pour avoir commenté des versions antérieures de cet article.

[3] Pour l'ethnographie des Kaiapó, voir Dreyfus (1963), Turner (1965), Vidal (1977) et Verswijver (1985).

[4] Voir en particulier Seeger (1976 : 353-55 ; 1981) et Verswijver (1985 : 84).

[5] A l'exception des rites funéraires, aucun rite de passage ne s'accompagne de chants ou de danses.

[6] Hormis la cérémonie d'imposition de noms dite *me ni bi'ôk* (« femmes peintes ») – où les femmes dansent en groupe - les protagonistes sont toujours des hommes (qu'ils soient accompagnés ou non de quelques femmes). Voir Verswijver (1982) pour une description de la cérémonie des « femmes peintes ».

[7] Voir Verswijver (1983b) pour une analyse détaillée de la complexité des ornements kaiapó.

[8] Les Kaiapó utilisent les instruments de musique suivants : des cornes, des flutes, des sifflets, des ceintures ou bâtons munis de sonnailles, des bâtons de percussion et des hochets. L'emploi de tous ces instruments est réservé à des occasions rituelles particulières, à l'exception de la flûte. Cette dernière, dont on joue pour le simple plaisir, a été introduite parmi plusieurs groupes kaiapó à travers des contacts avec les Jurúna, une ethnie voisine.

[9] Invariablement, les noms et les privilèges rituels se transmettent de la catégorie parentale *ingêt* (père de la mère, père du père, frère de la mère) aux *tàbdjwỳ* hommes (fils du fils, fils de la fille, fils de la sœur) ainsi que de la catégorie *kwatyi* (mère de la mère, mère du père, sœur du père) aux *tàbdjwỳ* femmes (fille du fils, fille de la fille, fille du frère). Voir Vidal (1977 : 107-112) et Verswijver (1983a) pour une analyse plus détaillée des pratiques kaiapó d'imposition de noms.

[10] Aux yeux des Kaiapó, la sphère du hochet symbolise l'univers.

[11] Cette phrase se réfère aux individus qui ne participent pas souvent aux activités communautaires, mais se bornent à agir dans le cadre de la sphère familiale.

[12] Le terme kaiapó pour « esprit » est *karõ*, terme également employé pour désigner une ombre ou une image trompeuse.

[13] Occasionnellement, certains vers de tels chants sont interprétés lorsqu'un homme quitte le village et pénètre dans la forêt, ou qu'il se déplace en forêt. A ces moments, les chants sont toujours exécutés en falsetto aigu pour « faire plaisir aux esprits » (*karõ kĩnh kadjy*).

[14] Voir Verswijver (1981) pour une description détaillée de la cérémonie d'imposition de noms *tàkàk/nhàk*.

[15] Dans le cas d'une épidémie ou de conflits internes, il arrive que l'une ou l'autre cérémonie majeure soit organisée à des intervalles pouvant atteindre cinq à quinze ans !

[16] Malheureusement je n'ai pas pu vérifier cet aspect important des chants cérémoniels.

Bibliographie

AYTAI Desidério
1976 *O mundo sonóro Xavante.* Thèse de maîtrise. Universidade Católica de Campinas (Brésil).

DREYFUS Simone
1963 *Les Kayapó du Nord : contribution à l'étude des Indiens Gê.* Paris/La Haye : Mouton.

SEEGER Anthony
1979 « What can we learn when they sing ? Vocal genres of the Suyá Indians of central Brazil ». *Ethnomusicology* 23 : 373-394.

1980 « Sing for your sister : the structure and performance of Suyá akia ». In : *The ethnography of musical performance* (McLeod & Herndon eds). Philadelphia : Norwood, pp. 7-43.

1981 *Nature and society in central Brazil : the Suyá Indians of Mato Grosso.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

1986 « Oratory is spoken, myth is told, and song is sung, but they are all music to my ears ». In : *Native South American Discourse* (Sherzer & Urban eds.). Berlin/New York/Amsterdam : Mouton de Gruyter, pp. 59-82.

TURNER Terence
1966 *The social structure and political organization among the Northern Cayapó.* Unpublished PhD dissertation, Harvard University (Department of Public Relations).

VERSWIJVER Gustaaf
1981 « Les gens aux bracelets noirs : un rite de passage chez les Indiens Kayapó du Brésil central ». *Naître, vivre et mourir : actualité de Van Gennep* (catalogue, Musée d'ethnographie de Neuchâtel), pp. 95-118.

1982 « Les femmes peintes : une cérémonie d'imposition de noms chez les Kaiapó-Mẽkrãgnoti du Brésil central ». *Bulletin de la Société suisse des Américanistes* (Genève) 46 : 41-59.

1983a « Cycles in Kaiapó Naming Practices ». *Communication and Cognition* (Gand) 16(3) : 301-323.

1983b « Essai sur l'usage de la parure chez les Indiens Kaiapó du Brésil central ». *Bulletin du Musée d'ethnographie* (Genève) 25/26 : 23-62.

1985 *Considerations on Mekrãgnoti Warfare.* Thèse de doctorat inédite, Université de Gand (Département des sciences sociales).

VIDAL Lux
1977 *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira : os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté.* São Paulo : Editora Hucitec.

RYTHMES DE PASSAGE CHEZ LES TOUAREGS DE L'AZAWAGH (NIGER)

François Borel

Le but de cet article est de présenter quelques aspects relatifs à l'apprentissage, à la transmission et à la diffusion du répertoire musical de tradition orale chez les Touaregs nomades de l'Azawagh, au centre-nord du Niger[1].

Les Touaregs Iwullemmeden de l'est et ceux des plaines de l'ouest de l'Aïr, dont les kel Fadey des environs d'Ingal, constituent des confédérations[2] qui comprennent encore un grand nombre d'éleveurs nomades, par opposition aux Touaregs semi-nomades ou sédentarisés, et qui ont conservé une structure sociale fortement hiérarchisée[3].

Cette structure se reflète en quelque sorte dans la vie musicale, où elle s'accompagne d'une différenciation sexuelle : aux hommes, la faculté de chanter, en soliste ou accompagné, un répertoire classique composé d'airs et de poèmes de louanges, de guerre et d'amour, créés par des héros guerriers lors des batailles qui ont jalonné l'histoire mouvementée de cette société ; aux femmes des catégories suzeraines et tributaires, la possibilité de reproduire ces airs instrumentalement, sur la vièle monocorde *anzad*, et d'accompagner éventuellement un ou plusieurs chanteurs. Quant aux femmes des catégories de forgerons, de captifs et d'affranchis, elles possèdent un répertoire de rythmes qu'elles ne reproduisent que sur un instrument, le tambour-sur-mortier *tendey* : celui-ci leur permet aussi de rythmer des chants populaires, comme dans la région proche de l'Aïr, où c'est la tambourinaire elle-même qui chante en soliste, accompagnée d'un chœur responsoriel.

Schématiquement, la musique des Touaregs est donc divisée en :

– musique vocale des hommes (suzerains, tributaires, forgerons (*asak* en dialecte taullemet[4], *ezele* en taert) ;

– musique instrumentale des femmes des catégories suzeraines et tributaires (*anzad*) ;

– musique instrumentale (*tendey*) et vocale des femmes forgeronnes et affranchies.

Cette classification hiérarchique idéale est sujette à de nombreuses exceptions, surtout dans le domaine du *tendey* que pratiquent beaucoup de femmes tributaires (*imghad*) ; elle est aussi remise en cause par la situation de crise actuelle que subissent ces populations (raréfaction des zones de pâturage,

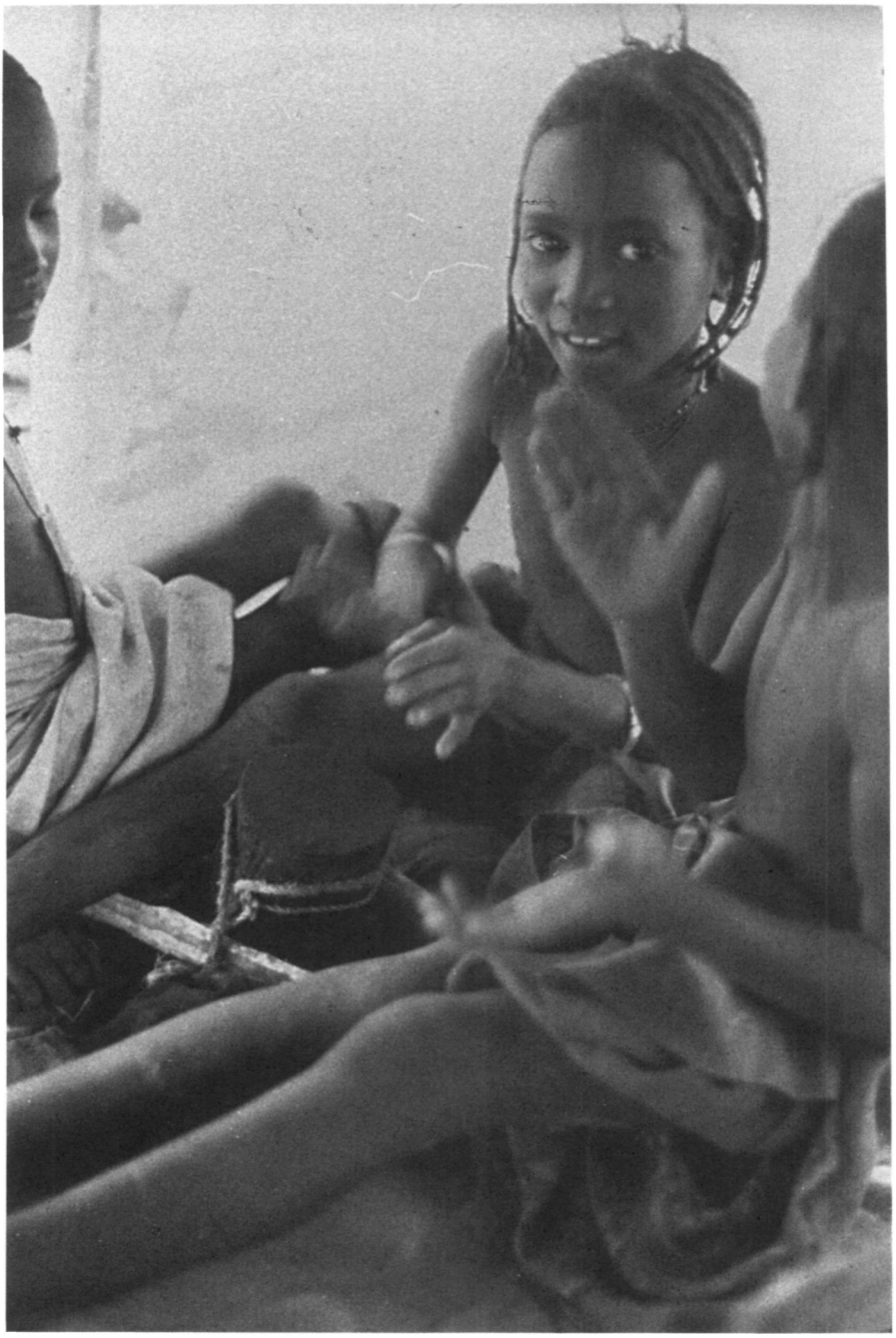
des circuits de transhumance et des troupeaux de camelins et bovins). De nomade, cette société est en train de devenir agro-pastorale. La continuité des pratiques sociales qui garantissent son identité touarègue est donc fortement compromise. Un des seuls habitus encore structuré, répété et reproduit par ses membres est la pratique musicale : celle-ci représente en quelque sorte un refuge identitaire, quelle que soit la catégorie sociale à laquelle appartient l'agent(e) de reproduction.

L'acquisition du répertoire

L'acquisition du répertoire classique s'effectue à travers l'apprentissage du chant ou de l'instrument. A l'inverse, la pratique vocale et instrumentale ne peut avoir lieu qu'en exécutant des airs (re)connus. Il est impensable de s'entraîner à des formules mélismatiques et ornementales détachées de leur contexte mélodique (non signifiantes). Le fait de « chanter pour ne rien dire » (*argangan wan asak*) est considéré comme infantile, indigne d'un adulte. Dans ces conditions, l'enquêteur a beaucoup de peine à identifier un air en le fredonnant devant ses informateurs sans que cela n'engendre l'hilarité et le ridicule : ceux-ci ne le prennent pas au sérieux, et il risque d'y perdre toute sa crédibilité. En effet, pour les Touaregs, tout homme adulte se doit de respecter l'*asshak*, c'est-à-dire une certaine réserve, une rigueur de comportement traduisible par « noblesse ». De plus, et surtout en présence des membres de sa parenté ou d'étrangers, il est tenu à la règle de la pudeur, de la honte et du respect *takarakit* qui exige de ne pas extérioriser ses sentiments et de ne pas parler de certains sujets, notamment de la musique. Bref, un homme ne peut chanter en public que s'il se trouve en compagnie d'un auditoire issu de la même classe d'âge et avec lequel il entretient des relations de parenté « à plaisanterie »[5]. Mais avant tout, un homme ne chante devant un auditoire que s'il est en pleine possession de son répertoire et s'il s'estime capable de le restituer en respectant certaines règles esthétiques de technique vocale correspondant à celles qui ont été transmises de génération en génération.

Si la connaissance du répertoire et de son mode de reproduction sont indissociables, il semble que les poèmes sont plus fidèlement mémorisés et reproduits par la récitation que par le chant. Au premier abord, cela devrait être le contraire : un air facilite plutôt la mémorisation d'un texte. Or, pour un chanteur touareg, la forme compte bien davantage que la fidélité au texte. C'est à ses mélismes, à ses possibilités de créativité mélodique qu'il est reconnu comme tel.

L'apprentissage du chant s'effectue en cachette et dans la solitude, puisqu'un homme ne peut être surpris en situation d'infériorité due à la maladresse et susceptible de moquerie. Par conséquent, il est pratiquement impossible à quiconque de connaître les étapes, les modalités et l'évolution de l'acquisition du chant. Toutefois, il peut arriver qu'un homme non qualifié se risque à prendre le chant lorsque l'occasion n'est pas trop compromettante, par exemple lors d'une soirée de chants de *tendey* curatifs où ce sont les



Fillettes touarègues s'exerçant au tambourinage sur une boîte de conserve recouverte d'un fragment de tissu tendu à l'aide de bâtons latéraux. Forgerons touaregs de la tribu maraboutique des kel Aghlal. Ekizman (Abalak), Niger, 1981 (photo : François Borel).

femmes forgeronnes et captives qui animent l'ensemble formé par le tambour et les battements des mains. Il n'est alors pas rare que le chanteur-amateur se montre incapable de respecter le rythme et chante pour lui seul, à contretemps ou carrément à côté du tempo, sans que cela dérange apparemment ses partenaires féminines, du moins ne le laissent-elles pas percevoir. C'est à ce genre d'occasion qu'un homme est susceptible de révéler quelques-unes de ses faiblesses.

Le processus d'apprentissage par imitation se déroule hors de la présence du maître, même quand celui-ci est le père du chanteur, comme ce fut le cas pour Mejila ag Hamed-Akhmed (voir ci-dessous). L'adolescent est livré à lui-même et ne peut compter que sur son propre jugement (et parfois sur un magnétophone à cassettes) pour évaluer ses talents.

L'apprentissage de la vièle monocorde *anzad* s'effectue dans les mêmes conditions, et la jeune joueuse, en âge (15 ans environ) de porter son premier *alleshaw* (foulard de tête), construit son propre instrument avec des matériaux de récupération et des crins (*anzaden*, sg. *anzad*) de vache, alors que les crins de cheval sont réservés aux instruments des femmes adultes. Avant de jouer les airs (*izelan*, sg. *azel*) du répertoire classique, elle commence par une mélodie d'apprentissage appelée *melloloki* qui lui permet d'exercer tout d'abord les mouvements de l'archet (*esawey*) : la montée (*huket*), la descente de l'archet (*aseres*) et surtout les petits coups d'archet (*asatarekhtarekh*) qui permettent de marquer le rythme ; viennent ensuite les mouvements des doigts (*azzemezeri n duduan*) et leur position, leur « rencontre » (*ameni*) sur la corde. Les airs du répertoire classique seront d'abord acquis par le chant, dans la solitude, puis restitués sur l'instrument, mais toujours accompagnés d'un murmure silencieux de la gorge. Cette technique, perceptible par l'auditeur aux mouvements de la gorge, est appelée *asak dagh iman* (= chant dans l'âme).

Quant au tambour des débutantes, c'est aussi grâce à des matériaux de récupération (boîte de conserve ou de lait en poudre recouverte d'un fragment de chiffon), qu'il est construit. Ici, le processus d'apprentissage n'est pas caché, car le jeu du *tendey* fait partie des amusements enfantins auxquels participent surtout les fillettes des forgerons et des captifs (voir photo). Les différents rythmes (*iwetan*, sg. *ewet*, du verbe « frapper ») vont progressivement s'acquérir au cours des nombreuses séances nocturnes de tambour pendant lesquelles il est très facile à une joueuse de frapper le motif sur le sol ou sur n'importe quel objet.

Le répertoire des rythmes poétiques

La base du répertoire classique est constituée d'une série de rythmes poétiques[6] (*aggayan* sg. *aggay*) calqués sur la scansion (*akafas*) des vers d'un poème (*tesawit*, pl. *tishiway*). Chacun de ces rythmes porte un nom : celui de l'auteur du poème ou celui de l'événement, de la bataille ou du personnage qui l'a suscité. Ils représentent une sorte de matrice dont un poète est obligé de s'inspirer pour créer et rythmer ses poèmes et ses chants.

Ces rythmes sont mémorisés à l'aide des incipits des poèmes d'origine ou grâce à des formules passe-partout qui permettent de poursuivre le chant en recourant à des vers tirés de n'importe quel autre poème, pourvu que leur mètre corresponde au rythme.

Les Touaregs Iullemmeden possèdent un certain nombre de *aggayan* de base dont sont dérivés les autres, par exemple *Ener*, dont le mètre traditionnel est de quatre pieds et neuf syllabes, sous la forme : ⏑ – – ⏑ – ∪ – ⏑ – ∪ ⏑ – – ⏑, et dont l'incipit du poème d'origine[7] est :

⏑ – – ⏑ – ⏑ ∪		⏑ – ⏑ –	∪	⏑ – –
Ener	*ibdad*	*iswad*	*dagh*	*Asus*[8]
Ener	est-debout	regarde	dans	Asos

Il semble que la renommée de son auteur et les circonstances dans lesquelles il le créa conférèrent à cet *aggay* une popularité telle qu'il engendra d'autres *aggayan* du même type, d'inspiration épique, mais destinés aussi à rythmer des chants accompagnés de battements de mains (*eqqas*).

Tel est le cas d'*Ajji*, dont la première mention figure, à côté de celle d'*Ener*, dans le recueil de poèmes de Francis Nicolas (1944 : 10) où il est qualifié d'« air de violon ». Son mètre est le suivant : ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ∪ – ⏑ – – ⏑, donc proche de celui d'*Ener*. Quant au nom *Ajji*, il rappelle le cheval de Mohammed ag el Kumati, chef des Iullemmeden entre 1875 et 1905. Une version du poème d'origine, récitée par Buwen ag Baley, fut enregistrée en 1981, dans la zone de chefferie des Iullemmeden :

Exemple 1 : poème sur la bataille d'Izerwan (1896) (cf. Alojaly 1975 : 123-133) (cote Ni'81 : 57) :

	–	–	⏑	–	–	⏑	– ∪ –	⏑	–	–
1.	[...]	*mukhammad*		*degh*	*iqqirat*			*alkad*
	[...]	Mohammed		aussi	se-protège			papier
2.	*awad*			*d-ogaz*	*enta*	*dagh-a-ittag*		
	Celui-dans-lequel			il-a-hérité	cela	dedans-il-fait		
3.	*ajji*	*as*	*dasan*	*isattab*		*iddag*		
	Ajji	lui	les	il-pousse-contre		il-a-percé		
4.	*iggatan*		*s-efay*	*n*	*shin-ebalgag*			
	Ils-frappent		avec-côté	de	celles-qui-coupent-bien			
5.	*tazghayt*	*ta*	*wur*	*ikabbal*		*emur*	[...]	
	Lame	celle	pas	est-égalée-par		flèche	[...]	

Traduction :

1. [...] Mohammed* aussi se protège avec le bouclier*
2. Il le fait avec celui qu'il a hérité
3. Il pousse Ajji contre eux*, il les attaque
4. Il les frappe du plat de sa lame effilée
5. Cette épée que n'égalent pas les flèches [...]

Commentaires :

Vers 1 : – Il s'agit de Mohammend ag el Kumati, auteur présumé du poème (et du rythme) *Ajji* d'origine ;
– *alkad* : la blancheur de son bouclier en peau d'oryx est comparée à celle d'une feuille de papier.
Vers 3 : Eux : sous-entendu : les ennemis.

Un autre poème, chanté sur le même rythme et sur une mélodie appropriée, fut également enregistré en 1981. Il s'agit en fait d'une satire composée vers 1940 à l'occasion d'une querelle entre les kel Nan (famille détentrice du pouvoir) et les Irawelen (autre famille noble).

Exemple 2 : poème composé par Alqasum ag Tebbi et chanté par Mejila ag Hamed-Akhmed (cote Ni'81 : 14/2) :

– – | – – | – ∪ – | – –

1. *ghadnan* *badrun* *imassakharan*
   Ghadnan Badrun ils-font-la-sorcellerie
2. *y-tayyet* *kel nan* *inammagaran*
   Laissez les-kel-nan les-guerriers
3. *se-iga* *murti* *migar-maggaran*
   Est-faite la révolte ils-sont-éparpillés
4. *har* *nay-dan* *nad* *ad-asenanadan*
   Jusqu'à l'an-passé l'autre se-sont-rassemblés
5. *taggan* *tannet* *dad* *semmadadan*
   Ils-font décision quand ils-sont-fâchés
6. *naqqin* *alis* *d-aysnet* *ewanan*
   Ils-tuent homme et-son-cheval ils-montent
   [...]

Traduction :

1. Ghadnan* et Badrun*, vous les ensorceleurs*
2. Laissez les kel Nan, ce sont des guerriers
3. Au moment de la révolte, ils s'étaient enfuis
4. L'année d'après, ils se sont retrouvés
5. Se sont réunis et ils étaient si fâchés
6. Qu'ils ont tué l'homme et son cheval et sont repartis

[...]

Commentaires :

Vers 1 : – Ghadnan était le chef d'une tribu de maraboutiques (Alfaqaritan) et Badrun celui de la tribu de chefferie des Irawelen, souvent en conflit avec celle des kel Nan (cf. Nicolas 1950 : 252) ;

– Les maraboutiques sont aussi parfois spécialistes du « maraboutage », c'est-à-dire jeteurs de sorts.

Vers 2 : Pour les kel Nan, les Touaregs maraboutiques doivent rester dans leurs livres et ne pas se mêler de leurs affaires.

Vers 3 : *murti* : la révolte de 1917 qui a fait beaucoup de morts. Plus loin, dans le même chant, Mejila évoque les tourments engendrés par l'amour d'une femme.

Exemple 3 : chant d'amour sur le rythme *Ajji* par Mejila (cote Ni'81 : 14/2) :

– – | – – | – ∪ –|– –

1. *nakk ghas and-od nansa d-tewate*
   Moi seulement hier-soir je-passe-la-nuit avec-coup

2. *n-eghaf tenna tahey tenade*
   de-tête comme-si elle-est-dans fièvre

3. *osi-d-iblis ashemashan-i*
   Est-arrivé-à-moi-Satan accabler-moi

4. *inna-i hadghak messh-is-n-emeli*
   Il-dit-à-moi menace maître-de-toutes-choses

5. *ennar toggagh shin shat-n-ederi*
   Si tu-vois celles œil-de-oryx

6. *tsalal ma-s ghur inwuselli*
   Elle-fait-suivre sa-mère à Inwuselli

7. *tadwit angom tekkelet teghame* [...]
   Après-midi auparavant elle-a-pris teinture [...]

Traduction :

1. La nuit dernière, je l'ai passée avec un mal
2. de tête, comme si j'avais la fièvre
3. Satan* est venu m'accabler
4. Il m'a dit qu'« au nom de Dieu »
5. si seulement tu voyais celle aux yeux d'oryx*
6. qui suit sa mère à Inwuselli*
7. celle qui l'après-midi précédent a reçu la teinture*.

Commentaires :

Vers 3 : Chez les Touaregs religieux (Ineslemen), « amour » est synonyme de Satan (*iblis*) ;

Vers 5 : La beauté d'une femme est souvent soulignée par des métaphores la comparant à une antilope, ici l'oryx ;

Vers 6 : – Au moment du mariage, la future épouse suit sa mère avant d'entrer dans la tente de son mari ;
– Inwuselli : vallée située au sud-est d'Abalak (Dép. de Tahoua) ;
Vers 7 : A son mariage, une femme a les avant-bras et les jambes passés au henné.

Avec le temps, cet *Ajji* est donc devenu le support rythmique des chants adressés en public à un rival ou à une bien-aimée. D'épique, sa fonction est devenue satirique ou laudatrice par l'adjonction d'un air (*azel*).

La première mention de ce rythme figure dans le recueil de poèmes de Francis Nicolas (1944 : 10), où il est qualifié d'« air de violon ». Quant au plus ancien document sonore, il fut enregistré par Jean Gabus et date de 1948 (Archives sonores MEN GA 48 : 73) : c'est le même Buwen qui chante un poème sur Ajji, accompagné par ses amis[9]. Entre cette version et celles qui ont été recueillies par la suite (1971, 1973, 1981-83, dont celles de Mejila ci-dessus), il n'existe pas de différences notables quant au rythme et à l'air chanté. Seul le poème a changé.

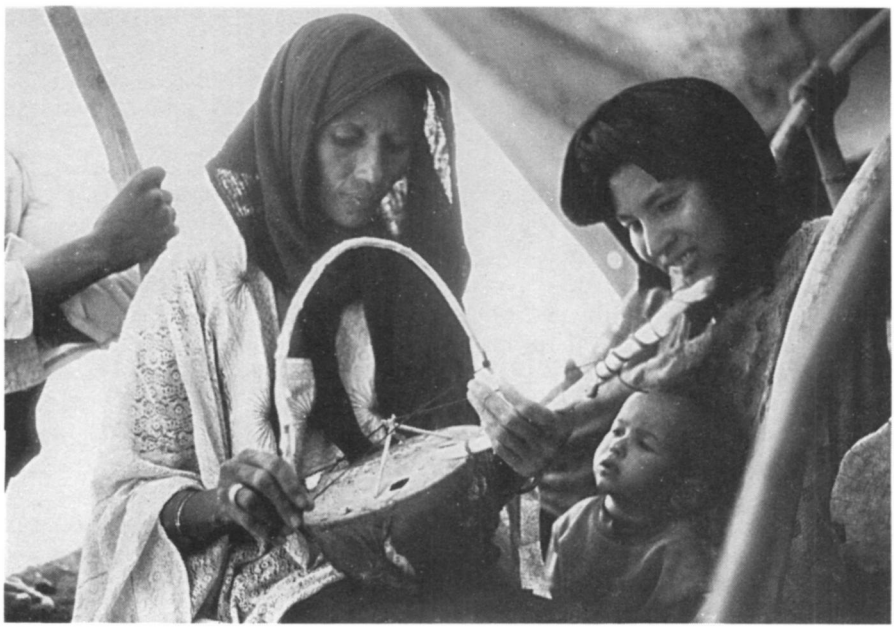
Ces exemples tendent à prouver que la récitation reste réservée aux poèmes épiques, alors que le chant, genre plus populaire et prétexte à des réunions informelles, est destiné à des thèmes personnalisés.

Les agents de la transmission et de la reproduction

Les agents de la transmission se rencontrent parmi les joueuses d'*anzad*, les forgerons et les Touaregs lettrés (maraboutiques).

Les joueuses d'*anzad* se contentent de perpétuer le répertoire des rythmes et des airs, qu'elles ont l'habitude d'enchaîner dans un ordre déterminé, ce qui leur facilite la mémorisation. Les forgerons, souvent au service d'un noble (guerrier), recueillent ses paroles, faits et gestes et sont les premiers à répéter ses poèmes, privilège dont ils étaient autrefois les seuls détenteurs. Ce sont eux-mêmes de remarquables compositeurs de poèmes de louanges ou de satire : gare à celui qui se conduit mal avec eux ! Sa réputation risque d'être compromise pour toujours. C'est parmi les forgerons que se rencontre le plus grand nombre de poètes et chanteurs. En effet, si les règles de comportement (*asshak, takarakit*) sont particulièrement respectées dans le milieu des nobles et tributaires, elles sont moins rigoureuses, voire inexistantes dans celui des artisans : leur statut social leur permet de nombreuses entorses à ces contraintes puisque, précédés de leur réputation, ils ne risquent pas d'y perdre grand-chose. A l'instar des griots malinké, ils sont ainsi les principaux transmetteurs du répertoire, à cette différence près que ce ne sont pas des professionnels, car leur activité musicale ne constitue qu'une petite partie de leurs sources de revenu.

Quant aux maraboutiques, ils ont l'habitude de consigner les textes en arabe puisqu'ils sont en principe les seuls lettrés. Paradoxalement, c'est chez les plus respectueux de la règle coranique du rejet des amusements profanes que se recrutent les plus sûrs perpétuateurs de la tradition orale. Parmi



Joueuse d'*anzad* essayant son instrument sous l'œil attentif d'une apprentie. Touaregs Ikherkheren. Fagoshia, Niger, 1980 (photo : François Borel).

ceux-ci, le sheikh Hamed Ibrahim ag Hamed el Mumin possède à Abalak une bibliothèque de valeur. Depuis des années, il note méticuleusement les titres d'airs et de rythmes dans un grand cahier relié et les assortit, en langue touarègue écrite en arabe, de remarques sur leur origine et l'histoire de leur création.

Il est très difficile, sinon impossible, de déterminer la quantité de rythmes, d'airs et de poèmes qui se sont perdus au cours de leur transmission par tradition orale. La liste des titres d'airs d'*anzad* établie par Francis Nicolas (1944) en mentionne une trentaine, dont la moitié subsiste actuellement dans la mémoire collective. Ce corpus doit cependant être complété d'une cinquantaine d'autres titres recueillis au cours des vingt dernières années. Si l'incertitude subsiste quant à la transmission diachronique des répertoires, leur homogénéité spatiale est remarquable, ce qui est prouvé par la récurrence des airs et des titres dans les Archives sonores du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, recueillis dans une zone où résident près de 200,000 Touaregs nomades répartis en une centaine de groupes et sous-groupes éparpillés dans un espace équivalant à cinq fois la superficie de la Suisse.

Notes

[1] L'Azawagh est une vaste zone de pâturages située au nord de la limite entre la zone de cultures et la zone pastorale et à l'ouest du massif de l'Aïr ; elle s'étend jusqu'à la frontière avec le Mali et l'Algérie.

[2] Une « confédération » touarègue constitue un groupement de tribus (*tawsheten*; sg. *tawshet*) dirigée par un chef détenteur du tambour de chefferie (*attebil*). Les Iullemmeden de l'est (*Iullemmeden kel denneg* = « Iullemmeden, ceux de l'est ») (*kel* = « ceux de ») forment une importante confédération dont la chefferie (*ettebel*) est détenue par le groupe des kel Nan, proche de Tchin Tabaraden. Les kel Fadey constituent un petit ensemble politique nomadisant aux alentours d'Ingal. Bien que faisant partie des Touaregs de l'Aïr, ils s'en sont toujours démarqués par une indépendance farouche et par de nombreuses alliances avec les Iullemmeden au cours de leur histoire mouvementée.

[3] La société touarègue traditionnelle se structure très schématiquement ainsi :
- suzerains : *imajeghen*, sg. *amajegh* (= « guerriers », « nobles ») ;
- maraboutiques : *ineslemen*, sg. *aneslem* (= « religieux », « lettrés ») ;
- tributaires libres : *imghad*, sg. *amghid* (= « vassaux ») ;
- artisans : *enaden*, sg. *enad* (= « forgerons ») ;
- captifs : *iklan*, sg. *akli* (= « serviteurs », « affranchis »).

[4] Les Touaregs Iullemmeden parlent le dialecte *taullemmet*; les Touaregs de la région de l'Aïr, le dialecte *taert*.

[5] Les relations « à plaisanterie » sont entretenues notamment avec les cousins(nes) croisés(ées) patri- et matrilinéaires (fils ou fille de la sœur du père ou du frère de la mère).

[6] La notion de rythme poétique *aggay* ne doit pas être confondue avec celle de rythme de tambour, pour laquelle n'existe que le terme de *ewet* (= « frappe »).

[7] Ce poème fut créé vers 1850 par Afellan ag Hawal, un guerrier des Izeryaden (tribu aujourd'hui éteinte), qui jouissait d'un grand prestige dû à son courage, ses talents de poète (*amessewi*) et de séducteur. Il avait, dit-on, baptisé son cheval *Ener*, mais c'est plutôt à lui-même qu'il s'était attribué ce surnom. Dans ce poème très connu, *Ener* (Afellan), exilé par Musa ag Bodal (fils et successeur de Bodal à la tête des Iullemmeden) dans la région d'Agadez parce qu'il avait courtisé la femme de ce dernier, se tourne avec nostalgie dans la direction d'Asos (puits situé à des centaines de kilomètres de là) en pensant à Elweter, sa bien-aimée.

[8] Le système de notation utilisé ici est celui qui a été adopté par les services d'alphabétisation du Niger, mais sous une forme simplifiée :

Consonnes :

g	toujours occlusif (gare)
j	comme en Français
gh	évoque le r français ni roulé, ni grasseyé
kh	correspondant sourd du gh et comme ch allemand dans *Achtung*
m,n	toujours consonnes, jamais nasalisation d'une voyelle
q	occlusive vélaire ; arabe *qaf*
r	roulé
s	toujours sourd
sh	correspondant à ch français
w	semi-voyelle, comme ou en français dans ouate
y	semi-voyelle devant une voyelle, comme dans yeux
	semi-voyelle après une voyelle, comme dans laïc.

Voyelles

e	é du français
u	ou du français

Le mot touareg, ne faisant pas partie de la *tamajaq*, est francisé : un Touareg, une Touarègue, des Touaregs ; adj. touareg, (ègue) (s).

[9] Jean Gabus, alors conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, effectuait une mission de recherche ethnographique dans la « Colonie du Niger ». Rencontré en

décembre 1987 près de Tchin Tabaraden, Buwen ag Baley fut très ému de s'entendre chanter quarante ans auparavant. Il confirma l'origine noble et satirique de ce chant et son rythme *Ajji*.

Bibliographie

ALOJALY Ghoubeïd
1975 *Histoire des Kel-Denneg*. Copenhague : Akademisk Forlag.
1980 *Lexique Touareg-Français*. Copenhague : Akademisk Forlag.

BOREL François
1981 « Tambours et rythmes de tambours touaregs au Niger ». *Annales suisses de musicologie* N.S. 1 : 107-129.
1987 « Une tradition orale de classe chez les Touaregs du Niger ». In : M. Schlechten éd. *Oralité : A propos du passage de l'oral à l'écrit/Beiträge zur Problematik im Umgang mit mündlichen Überlieferungen*. Berne : Société suisse d'ethnologie (Ethnologica Helvetica 11), p. 77-99.

NICOLAS Francis
1944 « Folklore twareg : poésies et chansons de l'Azawarh ». *Bulletin de l'IFAN* 6, 464 p.
1950 *Tamesna. Les Ioullemmeden de l'Est ou Touareg kel Dinnik, Cercle de Tahoua, colonie du Niger*. Paris : Imprimerie nationale.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE ARABO-ANDALOUSE À FÈS

Marc Loopuyt

Ayant été pendant deux ans élève à l'Ecole de musique de Fès, je commencerai par décrire l'enseignement tel qu'il se dispensait encore en 1973, puis j'évoquerai les transformations qu'il a subies depuis.

En 1972, l'établissement se trouve dans la médina, près du mausolée de Sidi Aḥmed Chaoui : c'est une grande maison traditionnelle, appelée Dār Aḍīl. Disposées autour d'un vaste patio avec fontaine, six grandes pièces abritent les cours et une septième l'administration. Cette école est rattachée au Ministère de la culture, mais son fonctionnement et son statut sont complètement différents de ceux des autres écoles de musique marocaines, organisées, elles, sur le modèle des conservatoires occidentaux.

Dans cette institution séculaire, tous les enseignants sont des musiciens traditionnels de haut niveau, appartenant soit à la lignée du maître El Briḥi, soit à celle du maître El Mtaḥiri. La plupart font partie de l'orchestre du maître Abdelkrim Raïs, qui assume aussi la fonction de directeur.

La pédagogie appliquée est bien sûr celle à laquelle ils ont été eux-mêmes soumis ; leur solide formation relève exclusivement de la tradition orale, avec un accent méthodique particulier sur le développement de la mémoire, l'apprentissage du rythme et la conjonction subtile de ces deux domaines.

Au début, une règle absolue est à observer : pas de pratique d'instruments mélodiques avant la troisième année ; ainsi, la suprématie de la voix sur les instruments est affirmée d'emblée.

Le choix de la première *nouba* (suite musicale arabo-andalouse) abordée est très significatif de la démarche musulmane sacralisante : c'est la suite *Ramal Maya*, dont le thème poétique est un panégyrique du Prophète Mohammed. Cette évocation de la personne du prophète de l'Islam au début de l'étude est à mettre en rapport avec sa fonction d'Envoyé : le Coran est descendu sur lui, et il l'a transmis oralement aux premiers musulmans. Ce n'est que longtemps après l'achèvement de la révélation, alors que ses compagnons savaient par cœur l'ensemble des sourates, que s'est fait sentir la nécessité de les fixer par écrit pour éviter tout danger de déviation. Le fondement de la civilisation islamique explique la prédominance de la fonction auditive chez les Arabes ; c'est le seul mode de transmission logique dans le monde bédouin originel où la poésie, le chant et la rhétorique concen-

trent la quasi-totalité de l'expression artistique. Dans l'optique traditionnelle, cette association à la « lumière mohammedienne » (*nūr muḥammadiya*) est opérationnelle, car l'Envoyé représente la perfection de l'homme réalisé. Or, tout prétendant à un savoir et, en particulier, tout apprenti visant l'acquisition d'un métier traditionnel, en l'occurrence celui de musicien, y aspire aussi en tant que moyen de réalisation spirituelle. Le recoupement des confréries et des corporations de la médina de Fès en est une preuve évidente.

L'enseignement musical est gratuit ; les élèves viennent trois fois par semaine à raison de deux heures par séance. Le premier impératif est d'arriver à la leçon en sachant par cœur le poème proposé. En général, les élèves l'ont recopié ou appris directement d'une édition du *Haïk* (recueil du XVIIIe siècle). Remarquons qu'en tant que jeunes habitants de la médina, ils sont déjà familiarisés avec les mélodies et le style instrumental, car la présence de musiciens est intimement liée à de nombreux événements de la vie sociale et familiale.

Le cours commence par une répétition collective du texte ; on aborde ensuite la scansion des chants, pilier central de la méthode d'enseignement. Celle-ci se combine à un système très efficace de frappes de la main droite sur la jambe droite, l'élève étant assis. Le coup fort, main ouverte, correspond au temps fort (*dum*) ; le coup effectué main fermée, doigts joints, au temps faible (*tak*), et en cas de longs silences, la main pratique une *façila* (« virgule ») qui consiste en un mouvement de revers vers l'extérieur.

Moins explicite que son équivalent turc l'*usul*, ce système appelé *'iqa*^{c} fournit l'ossature de chaque rythme, il propose la perception globale de sa spécificité, sans aucune indication quantitative. Une fois assimilé, le *'iqa*^{c} est utilisé pour scander la mélodie dont l'apprentissage se fait progressivement, vers par vers.

Ainsi, une mémorisation très efficace est assurée par la combinaison méthodique du *'iqa*^{c}, de la mélodie et du mètre poétique de la *touchiḥ* (forme poétique arabo-andalouse), associés à deux autres éléments, dont l'incidence varie avec la sensibilité de l'élève : les images poétiques et les allusions philosophiques, fréquentes dans les textes chantés. A ce stade, l'orientation de la méthode d'apprentissage est donnée implicitement.

Remarquons que les enfants acquièrent dès leur plus jeune âge tout un substrat d'éducation traditionnelle à travers la récitation coranique, qui constitue pour eux une sollicitation et un développement considérable de la mémoire rythmique. Le mètre poétique du Coran étant non mesuré, son rythme subtil requiert une concentration de chaque instant. Au *msīd* (école primaire coranique), la méthode est collective et consiste en une répétition inlassable, très rythmée et à haute voix, accompagnée d'un balancement continuel du corps. En cours d'apprentissage, chaque enfant mémorise pour lui-même le passage de la sourate étudiée en le criant à tue-tête pendant que, dans la cacophonie générale, le *fqīḥ* (maître d'école coranique) répète et corrige les fautes de prononciation. Ce n'est qu'une fois su par tous que le passage en question sera repris à l'unisson. Ce type d'apprentissage privilégiant la concentration se révèle d'une telle efficacité que la plupart des anciens élèves continuent à l'appliquer chaque fois qu'ils ont quelque chose à

mémoriser. En fait, bien souvent avant l'adolescence, de jeunes garçons connaissent l'intégralité du Coran, ce qui semblerait inconcevable par le simple recours à la mémoire telle que nous l'utilisons aujourd'hui en Occident.

Cette évocation engage à penser que l'expression « par cœur » peut aussi être comprise dans le sens de « par le moyen du cœur ». Elle est à envisager selon la perspective unanime et universelle des traditions qui situent dans cet organe le siège de la connaissance unitive, et elle convient parfaitement à une discipline qui, par définition, doit être *dhikru 'llāh*, « souvenir de Dieu ».

Une fois que les premiers chants sont en voie d'assimilation, une séance sur trois est consacrée à l'exécution du rythme sur la *darbuka* (tambour-calice). Ainsi, le *bsīt*, premier rythme du cycle de la *nouba* et de l'apprentissage, sera inculqué de la façon décrite plus haut. Habitués dès leur plus jeune âge à la frappe des *taᶜārj* (petits tambours de terre cuite), les élèves n'y éprouvent aucune difficulté. Au contraire, et ici on mesure l'importance de l'imprégnation musicale, le maître doit plutôt réfréner la tendance des élèves à l'ornementation (*zwāq*). En effet, et c'est un autre trait de l'éducation, l'exubérance de leur tempérament porte souvent les musiciens débutants à une

Abdelkrim Raïs (deuxième depuis la droite) et son ensemble. Debout : Driss Ben Jeloun (photo : Habib H. Touma).

L'arbre des modes de la musique arabo-andalouse. Fès, Maroc.

prolixité que les anciens proscrivent sévèrement, Cette rigueur de l'enseignement ne s'estompe que vers la fin du cycle : tout le monde sait bien que sans un minimum d'arabesques, la spécificité du langage musical arabo-andalou disparaîtrait. Les musiciens médiévistes contemporains cherchant – avec plus ou moins de bonheur – les sources de leur propre tradition dans la musique arabo-andalouse en savent quelque chose.

Vient ensuite la synchronisation entre la voix et la *darbuka*, laquelle, après assimilation du *'iqa^{c}*, ne pose aucun problème. La méthode se poursuit selon le développement de la *nouba* à raison d'un chant par formule rythmique. Neuf de ces chants sont ainsi assimilés successivement, présentant un condensé minimal de la *nouba Ramal Maya.*

Après ce premier cycle, on aborde les neuf compositions de la *nouba Isbiḥan* de la même manière. L'ensemble constitute le programme de la première année.

La méthode se poursuit l'année suivante par l'acquisition d'autres pièces, complétées par l'apprentissage du *ṭār*, petit tambour-sur-cadre à cymbalettes, considéré comme l'instrument de percussion noble dans *el 'alā*, la musique arabo-andalouse vocale et instrumentale. Sa technique est complexe et son jeu subtil, car une très grande souplesse du poignet gauche est requise pour faire vibrer les cymbalettes sans jamais les toucher directement.

La troisième année, l'élève choisit un instrument : soit le *^{c}ud*, soit le violon et, une fois par semaine, une séance collective réunit quinze à vingt élèves luthistes ou violonistes, qui tentent de reproduire sur leur instrument une des pièces vocales qu'ils connaissent par cœur depuis un ou deux ans. Chacun choisit sa pièce favorite et la joue dans un vacarme tel que la concentration de chacun est mise à rude épreuve. Les indications techniques se réduisent au strict minimum, mais très vite, l'assimilation préalable du répertoire vocal permet aux élèves de traduire la trame mélodique des airs. Ensuite, leur sens rythmique leur permettra de trouver d'instinct les bons coups de plectre ou d'archet. Il faudra près d'un an au futur muscien pour que, de plus en plus livré à lui-même, il puisse aborder l'expression instrumentale proprement dite.

Les élèves d'extraction modeste ne possèdent pas d'instruments, et ceux-ci leur sont prêtés par l'école, mais ils ne peuvent en principe pas en sortir. Aussi, en dehors des cours réguliers, les élèves reviennent-ils à Dār Aḍīl pour s'exercer dans le calme. C'est pour cette raison par exemple que les gauchers ne peuvent pas inverser les cordes de leur instrument, et qu'ils apprennent avec les graves en bas et les aigus en haut. Ils ont d'ailleurs la réputation d'être d'excellents instrumentistes et, lorsqu'ils acquièrent leur propre instrument, ils continuent à monter les cordes de cette façon.

A partir de la quatrième année, les élèves les plus déterminés vont entreprendre une étape nouvelle et très importante de leur apprentissage : ils vont progressivement s'intégrer à de petits orchestres semi-professionnels en tant que percutionnistes occasionnels. C'est à l'occasion des fêtes, au cours d'engagements dans les maisons privées, qu'ils vont élargir leur technique et leur répertoire, non comme ils l'ont fait à l'école, mais « sur le tas », sans aucune décomposition pédagogique des mouvements. Toujours par la conjonction du

chant et du rythme, ils poursuivent ainsi le long chemin de l'apprentissage. C'est pour eux l'occasion d'approcher des artistes de tous niveaux et de tisser de nouveaux liens d'intimité artistique, jusqu'à être éventuellement sollicités par leurs maîtres de Dār Aḍīl.

C'est aussi dans ces circonstances, et non à l'école où il n'y a pas de classe d'orchestre, que s'apprend d'oreille la manière d'orner les compositions propres à chaque instrument. A ce stade déjà, le *ṭarāb*, ou «ivresse» artistique, propre à la musique arabo-andalouse, est un adjuvant puissant et nécessaire qui va contribuer, sur la base des solides fondements reçus préalablement, à cimenter l'édifice du savoir.

Généralement, les élèves qui parviennent au terme de dix années d'apprentissage sont déjà des semi-professionels, car, pour bon nombre d'entre eux, l'aspect économique du métier constitue en soi une motivation importante. La plupart sont issus de familles de modestes artisans de la médina, de foyers de bienfaisance ou d'orphelinats, aussi n'est-il jamais trop tôt pour commencer à gagner sa vie, même modestement.

Tels étaient jusqu'en 1973 les grands traits de l'éducation musicale à Dār Aḍīl. Dès 1974, la création d'une classe de solfège révéla clairement une intention de modifier les bases de l'enseignement en accord avec les transformations de la vie marocaine. Le problème qui se pose ici réside dans les raisons de cette innovation : quelle utilisation entend-on faire du solfège ? S'il s'agit de noter les compositions apprises pour être sûr de ne pas les oublier, pourquoi pas ; mais s'il s'agit de remplacer l'enseignement de bouche à oreille, ou plutôt de «cœur à cœur», par une pédagogie figée dans l'écriture, cela risque de rompre les précieuses chaînes du savoir intégral. Ceci d'autant plus que Dār Aḍīl a entre-temps été fermé et que l'établissement a déménagé dans la ville moderne. Ainsi la musique a dû se plier aux exigences de normalisation qui a déjà poussé de nombreux notables hors de la médina. Il est à craindre qu'une telle tendance simplificatrice – l'introduction de l'écriture musicale – ne fasse jouer activement les préjugés modernistes pour mettre à mal ce système de transmission artistique.

Evidemment, il est facile de mettre en exergue, sous de fallacieux prétextes de rendement quantitatif, les inévitables imperfections du système, notamment la tendance thésaurisante de certains maîtres, qui en arrivent à emporter des compositions entières du répertoire dans la tombe. Quoi qu'il en soit, ce qu'a été Dār Aḍīl et ce qu'est la nouvelle école de Fès n'empêchent pas d'autres formes de transmission de fonctionner discrètement : transmission de maître à disciple avancé au sein d'un orchestre, transmission à l'intérieur des familles ou entre amis. C'est notamment le cas du *rbāb* (vièle à archet), emblème du chef d'orchestre dans la musique arabo-andalouse, dont le jeu ne s'enseigne jamais explicitement, mais qui est recueilli avec la dignité correspondante par le plus qualifié des proches d'un maître défunt.

Le plus grand risque est que le nouveau mode de transmission ne sache pas prendre en compte la dimension spirituelle inhérente à la musique arabo-andalouse. En effet, comme l'a magistralement exposé Titus Burckhardt (1987 : 227), la notion traditionnelle d'art (*fann*) implique celles de savoir-faire artisanal (*çināᶜa*) et de science (*ᶜilm*), elles-mêmes liées à celle de sagesse

(*ḥikmat*), qui est la relation des choses à leur principe universel. Dans la musique arabo-andalouse, l'aspect *çinā*ᶜ*a* correspond à la maîtrise formelle impliquant la mémorisation, le contrôle des timbres, l'ornementation et la paraphrase, vocale ou instrumentale ; l'aspect ᶜ*ilm* est la science du nombre dans le mètre musical et poétique et la connaissance (ᶜ*irfān*) de l'arbre des modes dans ses implications anthropologiques et cosmologiques ; quant à l'aspect *ḥikmat*, il est nécessairement relatif au *sama*ᶜ, à l'écoute recueillie par l'oreille du cœur, qui doit pouvoir assimiler toute mélodie à son mode (*ṭaba*ᶜ), à son archétype et, en dernière analyse, au son primordial. Telle est l'ampleur de l'héritage de Ziryāb qui, virtuellement du moins, est toujours accessible, comme l'indique un des noms de la musique arabo-andalouse : *ṭarāb* ᶜ*andalusi*. Venant de la racine *ṬRB*, qui désigne une « légèreté qui atteint l'âme sous l'effet d'une forte émotion », cette expression évoque la science cathartique de l'âme qu'on trouve dans le soufisme, ce que confirme la teneur de nombreux poèmes chantés.

Il est évident qu'une institution calquée sur les conservatoires européens ne peut prendre en compte cette dimension du savoir que si elle sait confier son enseignement à des maîtres en la matière. On pourrait imaginer une redistribution des tâches de transmission, mais la difficulté réside dans le complexe de supériorité des musiciens formés à l'écriture musicale. Gageons que des esprits clairvoyants sauront justement relever ce défi, et qu'ainsi pourront perdurer et même reverdir les richesses de leur héritage.

Bibliographie

BURCKHARDT Titus
1987 *Mirror of the intellect. Essays on traditional science and sacred art.* Cambridge : Quinta Essentia.

LA TRADITION ORALE DANS LE CHANT GRÉGORIEN

Jacques Viret

Pour l'Occidental moderne la transmission de la musique s'effectue presque exclusivement sur la base de l'écriture – mais il s'agit là d'un fait de culture et de civilisation de portée très générale –, de sorte que le domaine de ce qu'on est convenu d'appeler la « tradition » prend alors, sous le rapport de la musique, l'aspect d'un amas gigantesque d'œuvres, de traités et de commentaires écrits. L'enseignement oral n'a de ce fait plus guère d'autre fonction que d'apprendre à l'élève à se servir correctement des documents écrits dont il dispose et qui renferment jusqu'en ses moindres détails la matière de l'enseignement. De plus, si l'on s'interroge sur le rôle de l'écriture appliquée à la musique, on s'aperçoit que la notion même d'« œuvre » en découle : c'est par l'écriture, et par elle seule, que le musicien peut créer une « œuvre » analogue à un poème, un tableau ou une sculpture, c'est-à-dire un objet esthétique matérialisé sous une forme tangible, autonome et par essence immuable. L'œuvre musicale existe dans la mesure où existe une notation susceptible de la fixer avec une précision suffisante, mais cette notation conserve l'œuvre d'une manière seulement virtuelle tant qu'un exécutant ne vient pas l'actualiser en la traduisant en sons audibles. Importance de la fixation par l'écriture, dichotomie du compositeur qui crée et de l'exécutant qui joue ou chante : ce sont là deux caractéristiques fondamentales de la pratique musicale propre à l'Occident. Caractéristiques à ce point ancrées dans les habitudes qu'elles semblent aller de soi et qu'elles ont fait naître une tendance spontanée à les extrapoler dans les musiques des siècles antérieurs. Que ce soit là une source de contresens plus ou moins graves, on s'en doute, et cela même pour des musiques relativement récentes : rappelons par exemple l'aspect souvent sommaire de la notation musicale baroque, laissant place d'une part à toutes les finesses interprétatives réservées à l'enseignement direct du maître à l'élève (donc à la « tradition orale »), d'autre part à un apport improvisé de l'exécutant, censé assumer vis-à-vis de l'œuvre une fonction partiellement créative (et pas uniquement selon l'acception métaphorique moderne de l'interprète « recréateur ») ; or l'improvisation représente une pratique typiquement liée au monde de l'oralité, précisément parce qu'elle échappe par définition à l'emprise de l'écrit. On voit donc que la tradition écrite et la tradition orale entretiennent entre elles des relations mouvantes et ambiguës jusque dans les territoires très rationalisés de notre musique classique.

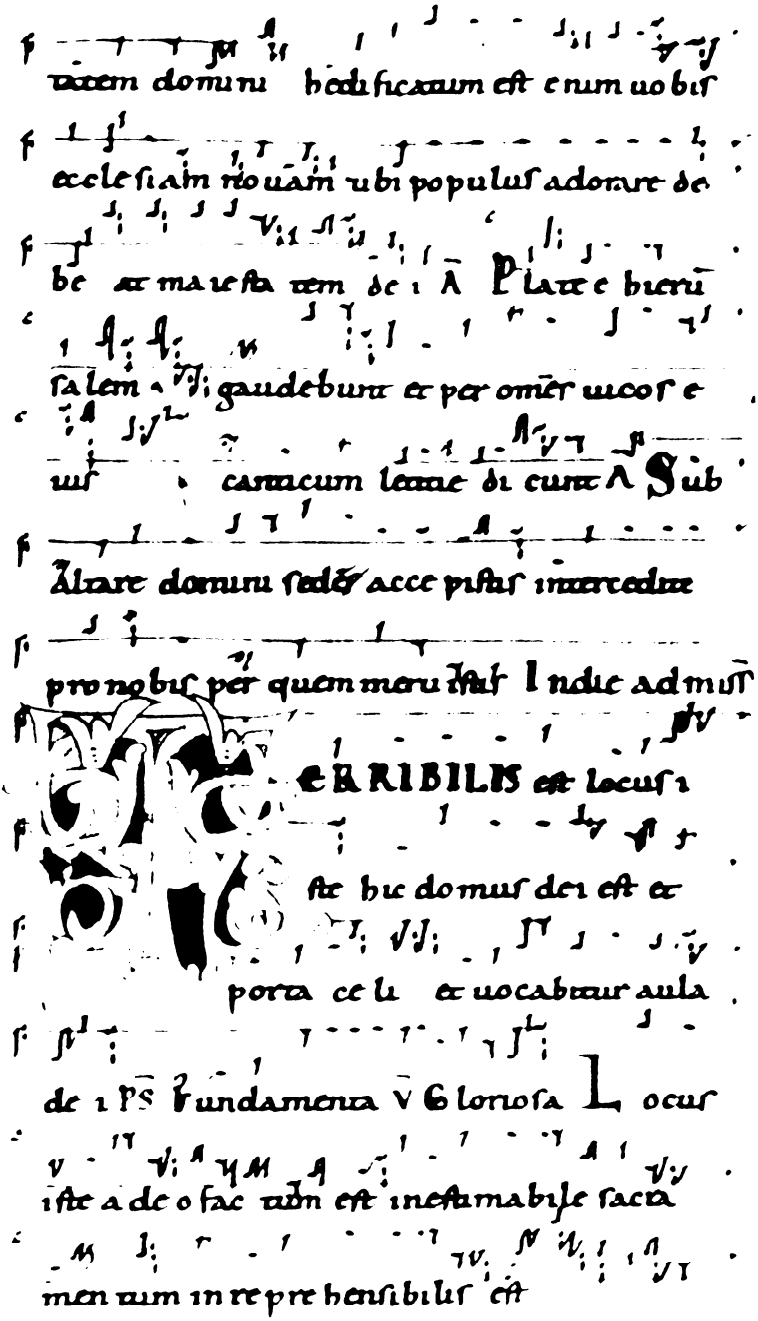
Il devra par conséquent en aller de même, à bien plus forte raison, pour le vaste corpus de chant liturgique qualifié – légitimement ou non – de « grégorien », considéré à bon droit comme le plus ancien fleuron et comme le véritable soubassement du patrimoine musical d'Occident. Ce répertoire remonte jusqu'aux tout premiers siècles de l'ère chrétienne : il occupe en réalité un millénaire d'histoire ou presque, car jusqu'à l'an mil on ne connaît aucune autre forme de musique que lui (avec aussi quelques répertoires liturgiques – vieux-romain, ambrosien, etc. – qui lui sont parallèles et présentent les mêmes traits stylistiques). Il semble naturel d'assimiler les divers types de chants – antiennes d'introït ou de communion, alléluias, répons, etc. – aux « œuvres » constituant l'héritage musical de l'Occident. On les lit dans le graduel ou l'antiphonaire avec le même œil et dans le même esprit qu'on lira une fugue de Bach ou une sonate de Beethoven, analysant tout à loisir les méandres de la courbe mélodique à l'instar de telle modulation ou de tel développement thématique d'un morceau de l'époque classique. Inconsciemment peut-être on imagine un « compositeur » ayant « mis en musique » un texte sacré et cherché à créer librement une belle mélodie, appropriée à la structure et au sens de ce texte. Or, on le devine, les conditions de l'acte créateur diffèrent radicalement pour une monodie grégorienne et pour une œuvre classique, et ceci en grande partie parce que *le répertoire grégorien plonge ses racines dans l'oralité* et que les normes régissant la composition et le style grégoriens s'apparentent de près à ce que l'on peut observer, aujourd'hui encore, dans les traditions musicales demeurées vivaces sous cette même forme.

Notations primitives : complémentarité de l'écrit et de l'oral

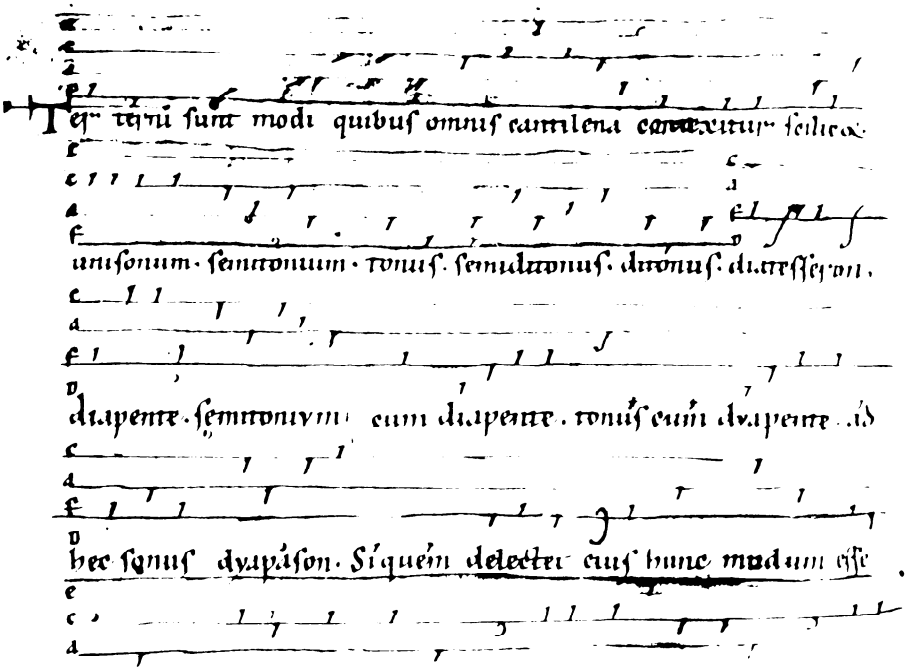
Le chant grégorien, tel que nous le connaissons et l'étudions, recèle une sorte de paradoxe, car en lui davantage probablement que partout ailleurs s'interpénètrent traditions écrite et orale. Il ne sera point superflu de rappeler quelques faits à ce sujet, afin de mieux circonscrire le rôle respectif qu'y jouent l'une et l'autre. Commençons par la composante concrète et tangible, celle de la tradition écrite. Dans l'état actuel de la science, l'origine de cette tradition remonte à la fin du IXe siècle, date présumée du plus ancien graduel (recueil des chants de la messe) répertorié sous le N° 359 de la Bibliothèque conventuelle de Saint-Gall et suivi par le manuscrit 239 de la Bibliothèque municipale de Laon[1] ; un autre manuscrit saint-gallois, le N° 390-91 copié par le moine Hartker, est le premier en date des antiphonaires (recueil des chants de l'office monastique)[2]. Cependant, d'après J. Smits van Waesberghe (1957 : 213)[3], on trouverait des traces de notations musicales dès le tout début du IXe siècle. Des environs de l'an 800 également datent des graduels non notés (textes seuls), intéressants surtout pour l'histoire de la liturgie[4]. C'est donc bien dans le courant du IXe siècle que paraissent se situer les débuts de la notation musicale des chants liturgiques. Peut-on sur ce point avoir une certitude absolue ? Il serait exagéré de le prétendre, et d'aucuns n'ont pas manqué de faire remarquer que le haut degré d'élaboration et de complexité

de certaines de ces notations (Saint-Gall et Laon, les plus anciennes précisément) est difficilement envisageable comme une genèse et postulerait donc l'existence hypothétique de livres notés qui ne nous seraient point parvenus et constitueraient les prototypes de ceux que nous possédons[5]. Il semble néanmoins qu'il faille s'en tenir, pour la diffusion généralisée de la notation neumatique, à la date du milieu du IXe siècle, établie par des indices solides[6]. Ces anciens témoins notés du chant grégorien, comme beaucoup d'autres jusqu'au XIVe et même au XVe siècle, ignorent encore la portée et transcrivent la mélodie au moyen d'un système de signes analogues à ceux de la sténographie, appelés pour cette raison *in campo aperto* (« en terrain découvert »), ou encore « neumes purs » ou « neumes-accents » (en considérant leur formation probable à partir des accents grammaticaux). La portée, quant à elle, apparaît progressivement à des dates variables selon les endroits, dès le XIe siècle, de pair avec la « diastématie » consistant à visualiser l'acuité et la gravité des notes mélodiques par leur position plus haut ou plus bas sur le parchemin.

Faut-il regarder l'invention de la portée comme un perfectionnement, ainsi que le suggérerait un examen superficiel du processus ? D'une certaine manière oui (nous y reviendrons), mais non si l'on tient compte des répercussions néfastes que cette invention a entraînées. Nous voilà au cœur du problème, puisque le système de notation adopté à telle époque et en tel lieu reflète manifestement la conception particulière de la « tradition » du chant liturgique ayant cours à cette époque et en ce lieu. Ce système se révèle donc solidaire des modalités propres à la transmission du chant envisagée globalement, de sorte qu'il est apte à fournir de précieuses indications sur ces modalités elles-mêmes, notamment sur la complémentarité des deux aspects de la transmission, l'écrit et l'oral. Or, si nous nous rapportons à l'époque des plus anciens manuscrits notés, à savoir le IXe siècle, nous constatons qu'il existait non pas un mais *deux*[7] systèmes de notation distincts : il ne faut pas oublier en effet le système *alphabétique* dont le principe est hérité de l'Antiquité à travers Boèce qui l'a adapté à l'alphabet latin. Ce système avait l'avantage, comparativement à l'écriture neumatique sans portée, de consigner la hauteur exacte des notes et des intervalles ; mais il n'était guère usité que pour la théorie, et le seul manuscrit où on le rencontre – le H 159 de la Faculté de Médecine de Montpellier, XIe siècle[8] – servait à l'étude plutôt qu'à la pratique au chœur, vu que les chants y sont groupés par modes et non selon le cursus liturgique comme à l'ordinaire. Si donc l'on s'abstenait d'utiliser une notation qui était certainement connue et qui eût pu indiquer avec précision la hauteur des sons, rendant ainsi quasi superflue la transmission orale, c'est justement que l'on ne voulait point se passer de l'enseignement direct, « de vive voix » (*viva voce*), peut-être parce qu'on l'estimait inhérent à la qualité même de la transmission[9], conformément aux habitudes très généralement répandues dans toute civilisation traditionnelle pour ce qui touche d'une manière ou d'une autre à la doctrine sacrée. La notation neumatique servait alors simplement d'*aide-mémoire* : elle n'eût été d'aucune utilité à ceux qui n'auraient pas appris les mélodies préalablement (comme un puits si l'on n'a pas de seau, aimait-on à dire). Sous l'angle mélodique, elle indique



Graduel vieux-romain des XIe-XIIe siècles : portée d'une ou de deux lignes marquées des clefs *f* = *fa* et *c* = *do* (Bibliothèque vaticane lat. 5319).



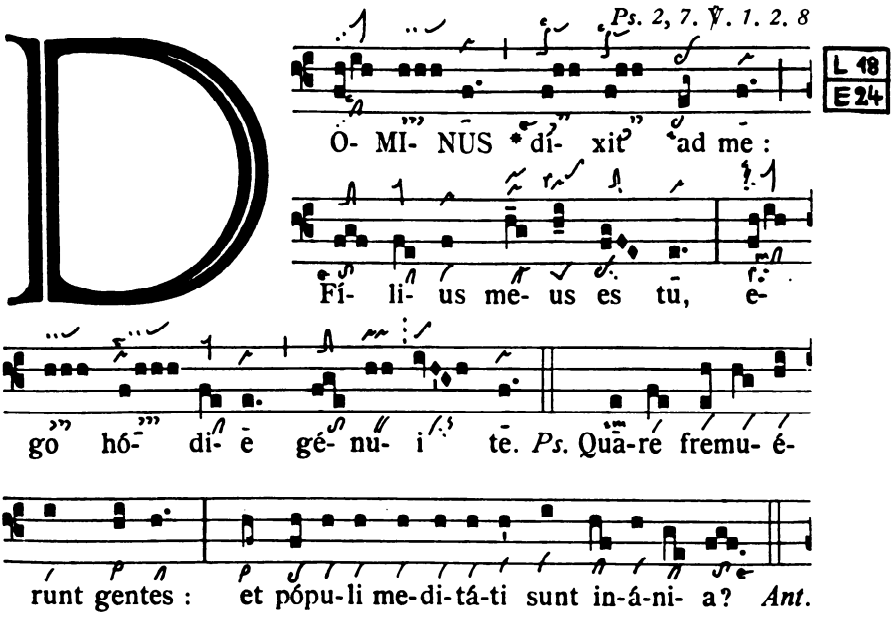
Mélodie didactique sur les intervalles musicaux, d'après un manuscrit du XIIe siècle : portée de quatre lignes marquées des clefs *f a c e* (*fa la do mi*) ou *d f a c* (*ré fa la do*) (Rochester, Sibley Musical Library, Acc. 149 667).

seulement la direction ascendante ou descendante de la ligne entre deux notes successives, mais sous l'angle rythmique elle se révèle – en ce qui concerne surtout les séméiographies de Saint-Gall et Laon – d'une méticuleuse précision. Hors de toute théorie proportionnelle rationnellement codifiée, à l'instar du « mensuralisme » instauré au XIVe siècle et sur lequel repose la « mesure » moderne, la notation neumatique détermine la « lourdeur » ou la « légèreté » de chaque note mélodique, soit en modifiant le tracé graphique des signes, soit par l'adjonction de signes supplémentaires ou de « lettres significatives ». Une formule courante telle que les quatre notes *fa – sol – fa – ré* pourra ainsi se noter de cinq façons différentes au moins, correspondant à autant d'articulations rythmiques distinctes. Il est plausible, comme on l'a avancé, que la forme des neumes reproduise le geste du maître de chœur, qu'elle soit donc une « chironomie » : on décrira par exemple un geste arrondi pour la succession de deux notes légères et un geste anguleux pour celle de deux notes lourdes, et c'est aussi de cette façon que sont différenciées par la notation les deux variantes neumatiques correspondantes.

L'an mil : une étape cruciale de mutations

L'introduction de la portée, aux alentours de l'an mil, représente bien plus qu'une simple évolution ou qu'un perfectionnement de la notation neumatique *in campo aperto*. Elle instaure véritablement *une nouvelle attitude face à la transmission même du répertoire liturgique*, en allégeant considérablement l'effort de mémorisation : désormais tous les intervalles mélodiques seront indiqués avec exactitude, et non seulement leur direction ascendante ou descendante. Le mérite de cette innovation revient à un pédagogue ingénieux – davantage que grand théoricien –, Guy d'Arezzo, qui vécut durant la première moitié du XIe siècle. S'il n'a pas, comme on le prétend parfois, inventé le principe même de la portée, du moins en a-t-il tiré tout le parti possible en vue de cet allégement du travail de mémorisation qui semble avoir été son but. Dans sa lettre au moine Michel[10] il se vante d'avoir, grâce à ce procédé, réduit le temps d'apprentissage de dix à deux années ! Jusqu'alors, en effet, un long et pénible labeur – astreignant tant pour le maître que pour l'élève – était requis par la transmission *viva voce* des chants de la messe (au nombre de plusieurs centaines) aux garçons des *scholae cantorum*, prototype des futures « maîtrises ». Chaque chant, l'un après l'autre, devait être seriné par le maître jusqu'à ce que l'élève soit capable de le reproduire sans faute : discipline fastidieuse qu'un musicologue moderne compare au gavage d'une oie[11]... Fastidieuse certes, mais sans doute payante si l'on considère la distance qu'il y a entre la *lettre* « qui tue » et l'*esprit* « qui vivifie », distance qui n'est autre en réalité que celle des deux aspects de la tradition. D'un point de vue utilitaire et pratique, l'invention de Guy d'Arezzo constitue sans conteste un progrès décisif : mais ce point de vue est essentiellement matériel, donc partiel. Nous avons insisté plus haut sur la préoccupation rythmique particulière dont témoignent les plus anciennes séméiographies ; or cette préoccupation disparaîtra dans la mesure exacte des progrès de la notation nouvelle sur portée, comme si l'on perdait sur un plan, celui du rythme, ce que l'on gagne sur l'autre, celui de la mélodie. C'est pourquoi, lorsqu'on veut de nos jours fournir aux choristes un texte musical complet et précis, on est obligé de superposer les deux types d'écriture, celle de Saint-Gall ou Laon en neumes purs pour l'articulation rythmique, et celle sur portée adoptée dès les premières éditions « restaurées » de Solesmes (selon des modèles du XIIIe siècle) pour les intervalles mélodiques. Après le *Graduel neumé* de Dom Eugène Cardine, paru en 1966, le *Graduale Triplex*[12], la plus récente édition du graduel qui est une version complétée du précédent, répond opportunément à un tel besoin. Certaines tentatives de synthétiser en une notation unique les données rythmiques et mélodiques ont été réalisées depuis peu[13] : ce serait évidemment, si l'on y parvenait avec succès, la solution idéale parce que la plus claire pour l'œil.

C'est donc aux alentours de l'an mil que commence, selon toute vraisemblance, cette fameuse « décadence » qui s'aggravera régulièrement et durera jusqu'à la « restauration » entreprise à l'abbaye de Solesmes, vers 1850, par Dom Prosper Guéranger et son équipe de moines. Décadence qui s'est opérée en deux phases successives : jusqu'à l'époque de la Renaissance seule l'inter-



L'introït de la Messe de Minuit selon le *Graduale Triplex* (Solesmes 1979) : la notation carrée sur portée (d'après les modèles des XIIIe-XIVe siècles) est complétée par les neumes-accents de Laon (Xe siècle) en bas et par ceux d'Einsiedeln (école de Saint-Gall, XIe siècle) en haut.

prétation fut affectée, dans le sens d'un alourdissement et d'une perte des subtilités rythmiques originelles. Puis vinrent les remaniements de la mélodie même, en des éditions semblables à la fameuse « Médicéenne » de 1614, indice plus tangible de l'incompréhension foncière des siècles classiques à l'égard du style et de l'esthétique grégoriens. La transmission du répertoire fut alors dénaturée d'une manière telle qu'on peut se demander s'il existait encore à ce moment quelque chose de vivant et d'authentique de ce même répertoire, élaboré un millénaire plus tôt, ou si au contraire le corpus grégorien n'était pas réduit à l'état de squelette.

Il vaut la peine de se pencher sur les causes et les symptômes de cette décadence pour éclairer le problème plus général de la transmission d'un répertoire, largement assurée originellement par voie orale et vouée à une mainmise croissante de l'écrit. N'y aurait-il point, logiquement, une relation entre ces deux faits, décadence d'une part, changement de type de transmission de l'autre ? Mais où est la cause, et où la conséquence ? Est-ce parce que la notation se transforme que la pratique d'exécution s'alourdit, ou vice-versa l'adoption d'un nouveau type de notation ne serait-il point la manifestation concomitante d'une nouvelle mentalité qui s'exprimerait également par d'autres faits ? Dans cette dernière hypothèse Guy d'Arezzo serait le

représentant de cette nouvelle mentalité, et le caractère très pragmatique de ses diverses inventions pédagogiques (Viret 1985) – la plus importante, à part la diffusion de la portée, étant celle de la solmisation hexacordale, fondement de notre solfège – nous le présente effectivement sous un angle éminemment «moderne», propre à conforter une telle supposition. Il n'est sûrement pas fortuit par ailleurs que la mutation en cause soit contemporaine d'un autre fait lourd de conséquence, à savoir la généralisation et le développement du chant polyphone appliqué au même répertoire liturgique (apparition du «déchant» par mouvement contraire et de l'«organum à vocalises», dans le courant du XIe siècle). Ici comme là on a affaire à deux indices complémentaires d'un certain *rationalisme* orientant en Occident la conception même de la musique vers des voies neuves. Et dans l'ordre de la transmission du répertoire grégorien l'évolution de la polyphonie n'a probablement pas été sans effet: nous pouvons à bon droit admettre qu'elle a contribué, au même titre que le changement de notation et l'importance croissante de l'écrit au détriment de la transmission orale, à l'alourdissement du style d'exécution, premier symptôme de décadence. De langage actuel et pleinement vivant qu'elle était jusqu'à l'an mil, la monodie liturgique en viendra à être vue et traitée comme un legs du passé, et cette nouvelle optique se traduira conjointement par l'intérêt de plus en plus prépondérant porté à la technique polyphonique et par l'altération rythmique de l'exécution. Une question vient à l'esprit à ce propos: est-ce que parce que la notation sur portée était inférieure aux neumes purs dans la capacité de transcrire l'articulation rythmique de la mélodie qu'elle a provoqué une transformation de l'exécution, ou au rebours est-ce parce qu'on se souciait moins de subtilités rythmiques qu'on n'a plus ressenti, à partir d'un certain moment, la nécessité de les noter? Là encore, où est la cause et où la conséquence? Est-on même bien sûr que ces subtilités se soient perdues dès l'instant où la notation ne les a plus indiquées avec exactitude? Il faut certes se garder de tout schématisme et ne point en déduire que le style d'exécution s'est modifié du jour au lendemain (d'autant plus que, répétons-le, les neumes purs se sont maintenus en certains endroits jusqu'à la fin du Moyen Age); néanmoins, l'expression *cantus planus* que l'on rencontre à partir de 1250 est bien représentative de cette cantilène «plane», c'est-à-dire unie, en notes égales, qu'était devenue la monodie liturgique.

Quant à savoir pourquoi l'aspect rythmique de la mélodie s'est vu le premier atteint, c'est là un point particulièrement intéressant à approfondir. Gardons-nous d'exagérer l'importance de l'écriture dans des processus évolutifs tels que celui-ci: l'écriture n'est après tout que la trace matérielle d'une activité intellectuelle qu'elle reflète, et si elle se transforme, ce ne peut être que parce qu'un changement plus profond s'opère dans cette activité même. Or nous avons vu que le développement de la polyphonie, technique en soi étrangère aux procédés de notation, constituait le signe indubitable d'un pareil changement, et cela prouve bien que les artifices de notation ne sont pas seuls en cause. La frontière chronologique du premier et du second millénaire de l'ère chrétienne correspond assez exactement au point de

partage entre les deux conceptions fondamentales de la *monodie* et de la *polyphonie*, celle-ci représentant la direction spécifiquement moderne et occidentale alors que celle-là apparaît quant à elle reliée au passé et à l'Orient. Il est donc compréhensible que l'engagement progressif dans les voies nouvelles de la polyphonie aille de pair avec une désaffection tout aussi progressive vis-à-vis de la tradition antérieure, celle de la monodie. C'est de cela précisément, selon nous, que témoignent corrélativement l'adoption d'un nouveau type de notation pour le répertoire monodique, l'alourdissement rythmique de l'exécution, l'emprise croissante de l'écrit et la désuétude de la transmission orale. Et si la désaffection en cause se manifeste en premier lieu dans l'ordre rythmique, cela tient au fait qu'en lui réside l'aspect le plus intérieur, le plus spirituel de la mélodie, donc le plus rebelle à toute rationalisation et, par conséquent, à toute explicitation par l'écriture. Il ne faut pas se leurrer sur la minutie rythmique, que nous avons soulignée, des notations en neumes purs : ces notations, non plus qu'aucune autre notation, ne sont réellement capables de consigner dans sa globalité le mouvement dynamique du rythme vécu et senti, autrement dit l'essence même du rythme musical. La hauteur des notes est, au contraire, un élément aisément objectivable, mesurable et donc transcriptible et transmissible : voilà pourquoi la notation s'est restreinte plus ou moins à cet aspect matériel. Voilà aussi pourquoi l'élément rythmique, vu son caractère subtil et spirituel, subit plus que tout autre et avant tout autre le contrecoup de la mutation rationalisatrice liée au développement de la polyphonie. En théorie, la tradition orale eût pu préserver le style grégorien dans sa pureté et son authenticité, nonobstant l'imprécision rythmique de la notation, mais ce n'est point ainsi qu'il en alla en fait, ce qui confirme que l'affaiblissement de la tradition orale et le renforcement proportionnel de la tradition écrite sont bien dus à une transformation profonde de la mentalité régnante et à cette désaffection (d'abord certes très relative) à l'égard de la monodie que nous avons signalée. Le passage de l'oral à l'écrit s'accompagne d'un inévitable amoindrissement qualitatif dont témoigne la perte du rythme vivant que même une séméiographie aussi précise que celles de Saint-Gall et Laon était incapable de noter intégralement (les nuances d'intensité en particulier en étaient absentes). Si la tradition orale a pu éventuellement suppléer pendant un temps aux lacunes rythmiques de la notation sur portée, cela n'aura été qu'un palliatif éphémère : de même à l'époque baroque la transmission des subtilités interprétatives échappant à la notation n'excèdera point une ou deux générations (on se plaindra par exemple, à l'époque de Rameau, que l'interprétation des opéras de Lully ne soit plus conforme à ce qu'elle était trente ou cinquante ans auparavant). Ainsi, lorsque la transmission d'un répertoire se fonde sur l'écriture et que l'on attribue à cette dernière un rôle plus important que celui d'un simple aide-mémoire, la fidelité de la transmission en pâtit dans la mesure même de cette importance. C'est la porte ouverte à l'individualisme et à la subjectivité, aux « interprétations » conçues au sens moderne du terme, c'est-à-dire comme la vision personnelle que donne un interprète d'un texte écrit, en fonction de la marge d'indétermination nécessairement contenue dans le schéma graphique.

Aux sources de la tradition grégorienne : la pure oralité

Mais revenons aux plus anciens manuscrits pourvus d'une notation musicale, lesquels situent, on l'a vu, à la fin du IXe siècle le commencement de la tradition grégorienne écrite. Nous avons jusqu'à présent envisagé la transmission du répertoire en aval de cette frontière chronologique, alors que se concurrençaient les deux types de tradition, orale et écrite, avec prédominance rapide de la seconde. Il y a lieu maintenant de reculer en amont du IXe siècle, période où la transmission était vraisemblablement assurée par le seul canal oral, tout au moins en ce qui concerne la composante musicale du chant, qui seule nous intéresse ici. On est alors amené à soulever l'épineux problème des origines, puisque celui de la transmission en découle directement. Qu'est-ce au juste que le répertoire grégorien ? Quand, où et comment s'est-il constitué ? Pendant combien de temps sa transmission orale a-t-elle duré ? Quelles altérations éventuelles a-t-il pu alors subir ? Autant de questions fort délicates dont la réponse ne repose que sur de maigres indices et témoignages, propres à susciter des hypothèses et non des certitudes. Hypothèses souvent contradictoires jusque sur les points essentiels, et sources de discussions et de polémiques entre spécialistes, sur lesquelles il n'est ni possible ni nécessaire de s'étendre ici. Bornons-nous à indiquer l'alternative posée par l'état du répertoire dont témoigne l'apparition de la tradition écrite aux IXe-Xe siècles : soit cette tradition orale est antérieure, et les manuscrits notés permettraient alors de remonter à un passé plus reculé ; soit ces manuscrits ne valent que pour l'époque dont ils émanent et non pour une période plus ancienne, ce qui équivaut ou bien à nier la fidélité de la tradition orale, ou bien à postuler l'intervention de certaines circonstances historiques particulières ayant entraîné diverses modifications du répertoire. Alternative qu'il serait bon au surplus de nuancer, en considérant le caractère composite de beaucoup de manuscrits où coexistent des « stratifications » multiples qu'il importe au premier chef de discerner : quelle qu'elle soit, écrite ou orale, la « tradition » n'est jamais un bloc homogène mais bien un ensemble complexe d'éléments de provenance et d'ancienneté variables, avec emprunts et influences réciproques d'une école à l'autre. En tout état de cause, c'est à la première solution qu'il faut se rallier si l'on veut maintenir la conception traditionnelle d'un chant « grégorien », c'est-à-dire attribué sinon quant à sa composition – ce que plus personne aujourd'hui n'admet – du moins quant à sa refonte ou à sa codification au pape saint Grégoire le Grand qui occupa le trône pontifical de 590 à 604, et en associant évidemment à cet illustre pontife les musiciens ou chantres ayant oeuvré sous son égide. Conception à laquelle on a objecté de nombreux faits et que bat en brèche tout spécialement la « thèse franque », formulée et abondamment discutée il y a une trentaine d'années : selon cette thèse, ce que nous appelons « grégorien » serait en réalité le remaniement opéré dans la seconde moitié du VIIIe siècle par les chantres francs du royaume de Pépin le Bref, sur la base d'un répertoire adventice dénommé par convention « vieux-romain » et qui serait alors le seul authentique « chant romain » (Viret 1986 : chap. IV). Entre autres difficultés soulevées par une telle hypothèse figure en bonne place l'invraisemblance

d'un semblable remaniement en l'absence de notation musicale ; peut-on raisonnablement l'imaginer abstraction faite de tout support écrit et dans les conditions de la seule tradition orale ?

Aucune objection décisive, croyons-nous, ne s'oppose au maintien de la thèse traditionnelle, celle de l'origine romaine et – au moins indirectement – « grégorienne », ce qui implique la fidélité d'une transmission orale s'étendant sur trois siècles. Des arguments solides, au contraire, l'appuient, comme l'impressionnante *uniformité* du répertoire de la messe (non celui de l'office, beaucoup plus fluctuant), par delà les différentes familles manuscrites qui le véhiculent et dont les témoins deviennent légion dès le XIe siècle. Les premiers chercheurs qui se sont penchés sérieusement sur ces notations ont en effet été fort surpris de constater que les dissemblances de celles-ci étaient tout extérieures et masquaient une indiscutable convergence quant à la structure rythmique et à la courbe de la mélodie ; différences donc surtout graphiques, mais non point musicales. On peut s'en convaincre, très aisément, en comparant les trois « leçons » superposées du *Graduale Triplex*, qui proviennent de milieux fort éloignés : notations complémentaires comme on l'a vu, et se référant à un donné musical commun, indépendant en soi des signes qui en fixent la trace écrite. Même observation pour les notations sur portée qui ne s'écartent entre elles, le plus souvent, que dans des détails. Mais ces détails sont révélateurs des limites entre lesquelles se manifeste la variabilité de la tradition orale : variabilité pas plus arbitraire que celle qui commande les mutations phonétiques des mots parlés dont la linguistique a établi les lois générales. Et tout comme l'évolution de la prononciation et de l'accentuation latines se reflète au travers des inscriptions gravées dans la pierre jusqu'à la fin de l'Antiquité, ainsi un millénaire plus tard la tradition *écrite* du répertoire grégorien livre-t-elle, au gré d'un examen comparatif effectué sur une vaste échelle, maintes indications précieuses sur la pratique *vivante* de ce répertoire. Tel neume comprenant trois notes dans tel manuscrit, par exemple, se verra réduit à deux dans tel autre ; mais l'élision n'affectera point n'importe laquelle des trois notes : ce sera toujours la même dans chacune des leçons de ce même passage, et toujours la même aussi dans d'autres spécimens du même neume. D'où l'on déduira avec une entière certitude que la note élidée avait un « poids » mélodique moindre que celui des deux autres – fût-ce en l'absence de toute différenciation graphique – et qu'elle s'exécutait par conséquent, quand elle n'était pas élidée, d'une manière plus légère que celles-ci[14].

Quelles conséquences tirer de tout cela quant à la nature, à l'ancienneté et aux origines de la tradition grégorienne ? Nous serions enclin pour notre part à voir dans la fixité « monolithique » du graduel un indice non négligeable de son âge vénérable et, partant, un gage de la fidélité de la tradition orale. Il faut faire ici appel au simple bon sens : l'unanimité substantielle de la tradition écrite des chants de la messe, derrière la diversité apparente des systèmes de notation, serait-elle crédible si cette tradition était contemporaine ou de peu antérieure aux premiers manuscrits notés où nous la trouvons, et si elle n'émanait point d'une autorité centrale capable de l'imposer à toute la chrétienté latine sous un aspect définitif et *ne varietur*, autorité qui ne saurait

être que Rome ? Seul, semble-t-il, le siège pontifical était à même de susciter dans son entourage immédiat, par la concentration unique de forces actives réunies sous son obédience, cet immense travail de collation, de révision et d'achèvement qu'aura été la fixation du graduel grégorien, et ensuite de le répandre en sa pureté, sans déformations locales, dans la quasi-totalité des centres de la latinité chrétienne, ce à quoi la politique unificatrice des souverains carolingiens contribuera, comme on sait, dans une large mesure. On ne conçoit guère d'autre lieu que la Ville éternelle où situer le pôle de création et de diffusion d'une tradition orale conservée identique à elle-même au bout de deux ou trois siècles. L'histoire témoigne du prestige extraordinaire dont jouissait cette cité dans tout le monde chrétien dès le VIIe siècle au moins. Une admiration universelle allait notamment à la somptueuse liturgie papale, que les *Ordines romani* nous font connaître en ses moindres détails et dont la partie chantée était dévolue à la *Schola cantorum*, groupe réduit de garçons et de chantres adultes placé sous la haute main de l'« archichantre » : ce personnage considérable était aussi le supérieur des monastères rattachés à la basilique Saint-Pierre. On peut alors supposer que les mélodies récemment codifiées se sont transmises soit à Rome même à des chantres du dehors venus s'y former, soit ailleurs par des chantres romains affectés à cette mission de diffusion : le fait est attesté de manière certaine pour Rouen[15], et on peut supposer qu'il en alla de même à Metz où l'évêque Chrodegang se fit le champion de la « romanisation » instaurée par Pépin le Bref vers 755. Quant au répertoire marginal qualifié de « vieux-romain », on devra admettre qu'il a coexisté à Rome (puisque les manuscrits qui le conservent s'y localisent tous) avec le répertoire « grégorien » : plusieurs liturgistes envisagent comme possible cette coexistence de deux traditions distinctes, chacune appartenant alors à un milieu spécifique.

Les traces écrites de l'oralité

Laissons de côté ces épineux problèmes historiques, sur lesquels nous n'avons pu donner que de trop rapides aperçus, et abordons – trop brièvement, là aussi – le répertoire lui-même dans sa nature intrinsèque. Son rattachement au monde de l'oralité s'y décèle à un trait essentiel que l'on peut considérer comme l'un des caractères les plus significatifs de la composition grégorienne : nous voulons parler du *formulisme*, c'est-à-dire d'une technique compositionnelle fondée sur l'emploi d'un éventail de « formules », dessins et motifs musicaux servant d'éléments premiers à la création mélodique. On rejoint alors la notion générale du *maqam* (Idelsohn 1923 ; 1929 : 24) bien connue des ethnomusicologues et qui équivaut à ce que Jacques Chailley (1960 : 5-6) appelle le « mode formulaire », à savoir la complémentarité d'une échelle et d'un fonds mélodique où elle « s'incarne » (c'est aussi à peu près ce que désignent des termes comme l'allemand *Tonweise* ou *Musikweise*, et peut-être le *nomos* de l'Antiquité grecque). Cette notion est illustrée en particulier par le chant synagogal dont découlent, au moins partiellement, tous les répertoires liturgiques chrétiens et qui s'est préservé, intact en ses principes, jusqu'à

l'heure présente dans les diverses communautés de la « diaspora ». Chaque livre – ou groupe de livres – biblique possède son « mode », c'est-à-dire son éventail de formules que le lecteur-chantre applique selon des règles strictes à la « cantillation » du texte sacré, lequel contient en regard des mots les signes conventionnels (*taamim*) correspondant à l'emplacement et à la nature des formules. De la liturgie synagogale la technique formulaire a passé dans les différents chants sacrés du christianisme oriental et occidental et notamment le chant grégorien, qui garde ainsi sous un visage en quelque sorte « pétrifié » par la tradition écrite cette pratique très représentative de l'oralité. D'un point de vue général, en effet, le formulisme apparaît comme une caractéristique fondamentale de tout enseignement oral transmis en milieu traditionnel, comme l'a montré l'étude anthropologique du phénomène de mémorisation entreprise par Marcel Jousse (voir Kovalevsky 1970). Sur le plan musical, il se réfère à une mémoire non sclérosée par l'envahissement de l'écrit et peuplée d'une multitude d'« images sonores », constitutives d'un héritage artistique qui ne vit que dans et par cet enracinement dans une mémoire vivante.

La technique formulaire affecte dans une proportion et sous des aspects variables les diverses formes grégoriennes. Celles de la pure cantillation, tout d'abord, avec les *ponctuations mélodiques* des lectures et oraisons ainsi que de la psalmodie (indiquées dans les lectionnaires médiévaux par des signes dont dérivent ceux que nous connaissons, à valeur devenue seulement grammaticale). Dans les couches archaïques des répons-graduels, traits et alléluias, ensuite, les formules prennent l'apparence plus élaborée de *mélismes* parfois assez amples, communs à plusieurs chants de même forme et de même mode, généralement en un endroit similaire (intonation, cadence, etc.) : ce sont les « mélismes migrateurs », en allemand *wandernde Melismen.* Dans la « composition libre » des antiennes d'introït, d'offertoire et de communion, enfin (et l'on pourrait leur associer, pour leur plus grande part, les antiennes de l'office), la présence des formules se déploie à deux niveaux et selon une souplesse telle que chaque mélodie fait corps avec le texte qu'elle commente : au niveau extérieur de l'*ornementation,* ce sont les brefs groupes de broderie, de passage ou autres qui soulignent et élargissent le profil accentuel du mot en lui-même et par rapport à la phrase ; au niveau plus caché des *schémas mélodiques* sous-jacents, d'autre part, ce sont des courbes élémentaires articulées sur l'échelle pentatonique et reliant entre eux les degrés structuraux du mode (par exemple : *fa – sol – la – sol – fa – ré* en authente de *ré* ou plagal de *fa*)[16].

Une telle technique échappe à la mentalité rationaliste de l'Occident moderne, trop encline à penser en *notes* – « matière musicale » aussi peu significative en soi que les lettres de l'alphabet non groupées en mot –, alors que la mentalité traditionnelle de l'oralité n'envisage guère d'unités inférieures à la formule qui demeure de la « musique vivante ». L'étude de la monodie grégorienne sera alors une voie précieuse pour nous ouvrir à un sentiment musical plus intuitif que rationnel, plus vécu en profondeur qu'intellectuellement réfléchi, plus affiné en qualité que mesuré en quantité. La reconstitution par la pensée de cette mentalité archaïque mais nullement « primitive »

pourra seule nous faire comprendre d'autres faits, telle la parenté existant entre le grégorien et les « dialectes » parallèles du chant liturgique latin, vieux-romain, ambrosien (ou milanais) notamment. Souvent les mêmes chants figurent dans deux traditions voisines, sans qu'il y ait pratiquement aucune similitude textuelle : ici et là la mélodie suit le même parcours, s'attarde sur les mêmes intervalles, recourt à des formules similaires mais non identiques, avec parfois une divergence plus marquée de part et d'autre. Les deux traditions offrent des « cristallisations » corrélatives, unies entre elles par l'esprit et non par la lettre, d'un substrat musical mouvant et insaisissable, sorte d'archétype ou de matrice primordiale : source commune à laquelle toutes deux s'abreuvent et que notre analyse intellectualiste se révèle embarrassée à circonscrire parce qu'elle n'y retrouve guère ses catégories trop lucidement et rationnellement délimitées.

Disons quelques mots, pour conclure, de la tradition du chant grégorien *aujourd'hui.* Tradition qui, par la force des choses, n'est plus qu'écrite depuis de nombreux siècles, et dont la décadence a tragiquement révélé l'inaptitude de l'écriture à préserver valablement un héritage culturel et spirituel lorsqu'elle n'est plus doublée et « animée » par une tradition orale vivace. La « restauration grégorienne » de Dom Guéranger, vers 1850, n'aura pas été autre chose qu'un effort héroïque pour revivifier cette tradition, pour en retrouver la chair et le sang par delà l'écorce desséchée des documents écrits[17]. Y est-on effectivement parvenu, et une semblable démarche a-t-elle même des chances d'aboutir ? Beaucoup estiment maintenant – non sans raison – que le grégorien issu de la « restauration » (et auquel restent fidèles, bon an mal an, la quasi-totalité des *scholae* actuelles) était perçu et recréé à travers la sensibilité musicale du XIXe siècle ; on peut en effet estimer que la douceur quelque peu lénifiante inséparable du « style grégorien » tel qu'on le conçoit ordinairement, s'éloigne passablement de la manière de chanter qui a dû être celle du Haut Moyen Age, manière qui nous paraîtrait probablement « orientale » ou « exotique » si, par miracle, il nous était donné de pouvoir la connaître *de auditu.* Il est alors tentant et peut-être prometteur de confronter la tradition écrite du chant grégorien avec la tradition orale, non interrompue jusqu'à l'heure présente, d'autres répertoires, pour s'aidant de ceux-ci, espérer retrouver quelque chose de l'esprit vivant du chant sacré latin traditionnel derrière la lettre morte des anciens manuscrits. Cette orientation constitue la phase la plus récente et la plus nouvelle de la musicologie grégorienne : on songe à la collaboration féconde[18] du grégorianiste Marcel Pérès, chef de l'ensemble vocal « Organum », et de Lycourgos Angelopoulos, directeur du chœur byzantin d'Athènes ; ou aux exécutions solistiques remarquables, nourries aux sources des chants folkloriques et traditionnels, de Dominique Vellard, professeur de chant médiéval à la *Schola Cantorum* de Bâle[19]. Quoi qu'on pense de ces tentatives, dont personne en tout cas ne saurait nier l'intérêt, on peut regarder comme un fait incontestable et de la plus haute importance que, sous quelque aspect qu'on l'aborde – en vue de sa juste exécution ou de son adéquate compréhension –, le chant grégorien ne sera jamais appréhendé en sa pleine et totale authenticité que dans la mesure où

on le replacera dans l'éclairage de la tradition orale qui a régi autant sa gestation première que son magnifique épanouissement, celui de l'un de nos trésors musicaux et culturels les plus vénérables et les plus riches spirituellement.

Notes

[1] Ces deux manuscrits ont été édités en fac-similé par Solesmes dans la collection de la *Paléographie musicale* : tomes X (Laon 239) et II, 2e série (Saint-Gall 359).

[2] *Paléographie musicale*, tome I, 2e série.

[3] Voir également Suñol (1935 : 31).

[4] On conserve au total six graduels sans notation, publiés dans Hesbert (1935).

[5] Cf. Dom André Mocquereau, dans *Paléographie musicale*, tome I, Solesmes, 1889, p. 106. Rappelons cependant qu'il existe une notation neumatique archaïque, dite « paléofranque », qui serait apparue vers 830 dans le nord de la France et dont dérivent les deux notations bretonne et lorraine (Huglo 1976, II : 659).

[6] Comme argument *a contrario* on cite la phrase d'Isidore de Séville (570-636) : *Nisi ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt* (« si les sons ne sont pas retenus par l'homme dans sa mémoire, ils périssent, car on ne peut pas les retenir » ; *Etymologies*, 15, 2) (Chailley 1969 : 75).

[7] Et même trois, si l'on tient compte de la notation « dasiane » employée dans le traité *Musica Enchiriadis* d'Ogier de Laon (début du IXe siècle), et dont Guy d'Arezzo reprendra le principe de la portée et des clés.

[8] Ce manuscrit provient en réalité de Saint-Bénigne de Dijon, et a été édité par Solesmes (*Paléographie musicale*, tome VIII). Les chants y figurent en deux notations superposées, alphabétique et neumatique, combinaison préconisée par Hucbald de Saint-Amand un siècle plus tôt (cf. Gerbert, I : 117).

[9] Dans ses *Regulae musicae rythmicae* (Gerbert, II : 30), Guy d'Arezzo semble suggérer que la préférence accordée à la notation neumatique par rapport à son homologue alphabétique serait due à un gain de temps. Gain peut-être pour le copiste, mais non assurément pour l'apprentissage du répertoire, comme on le verra ! Remarquons à ce propos que Guy semble réellement obsédé par la préoccupation de tout ramener à des mobiles pragmatiques et utilitaires : ainsi par exemple les syllabes de solmisation (*ut, ré, mi*, etc.) dont il tire sa méthode bien connue, base du moderne solfège, étaient à l'origine chargées d'un symbolisme ésotérique dont il n'a cure, comme nous l'avons montré ailleurs (Viret 1986 : chap. VI ; 1988 : chap. IV ; Viret et Chailley 1988).

[10] *Epistola Michaeli monacho* (Gerbert, II : 43).

[11] Smits van Waesberghe (1969 : 25) ; voir également Viret (1985).

[12] *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979 dont le texte mélodique est celui du *Graduale Romanum* de 1974, selon la nouvelle liturgie de Paul VI.

[13] Voir Wildhaber (1985) et Hakkennes (1985) qui ont tous deux présenté des tentatives de cet ordre. Nous avons nous-même proposé une notation synthétique (Viret 1986).

[14] L'exemple cité est celui du « torculus spécial » étudié par Dom Eugène Cardine (1970 : 29-34).

[15] Sur la foi d'une lettre du pape Paul Ier à Pépin le Bref dont le frère était l'évêque Rémédius de Rouen, lequel put accueillir dans son diocèse le sous-directeur de la *Schola cantorum* romaine avant d'envoyer à Rome ses propres chantres (cf. Migne, *Patrologie latine*, LXXXIX, col. 187).

[16] Cet aspect important de la composition grégorienne a été étudié par nous-même (Viret 1986, 1988).

[17] C'est encore cette même démarche, très exactement, qui inspire la *sémiologie* mise en honneur vers 1950 par Dom Eugène Cardine et qui a polarisé depuis lors l'essentiel de la recherche et de l'enseignement grégoriens, en France tout au moins. La réelle valeur scientifique des travaux réalisés dans cette voie ne doit cependant pas faire oublier les limites de celle-ci : l'étude, si minutieuse soit-elle, des signes graphiques demeurera toujours à la surface ou en marge du fait musical conçu globalement.

[18] Collaboration qui porte, il est vrai, surtout sur le répertoire dit vieux-romain, d'un caractère incontestablement plus oriental que le grégorien. Mais l'orientalisme de ce dernier n'en est pas moins indiscutable, en considérant par exemple les neumes ornementaux (*quilisma, oriscus, tristropha, pressus, trigon,* etc.) qui, d'après divers auteurs contemporains, correspondent à de subtils effets de voix, dont la tradition se serait perdue de très bonne heure mais qui sont peut-être analogues à ceux que l'on observe dans les chants traditionnels actuels. Ces neumes impliquent probablement l'emploi des micro-intervalles, indiqués selon certains par quelques particularités de la notation alphabétique dans le manuscrit de Saint-Bénigne de Dijon (PM, tome VIII). Voir le disque *Chants de l'Eglise de Rome des VIIe et VIIIe siècles, période byzantine,* par l'ensemble vocal « Organum » dirigé par Marcel Pérès, avec Lycourgos Angelopoulos (Harmonia Mundi/ France, HMC 901218, 1986). Nous avons appris que Marcel Pérès orientait actuellement ses recherches vers la tradition syriaque, dans un même esprit comparatif.

[19] Nous en jugeons d'après le concert radiodiffusé donné le 31 mars 1987 dans les locaux de l'ORTF, Paris, par Dominique Vellard et Emmanuel Bonnardot (le répertoire des chantres du Xe au XIIIe siècle).

Bibliographie

CARDINE Dom Eugène
1970 *Sémiologie grégorienne.* Solesmes.

CHAILLEY Jacques
1960 *L'imbroglio des modes.* Paris : Leduc.
1969 *Histoire musicale du Moyen Age.* Paris : PUF (2e éd.)

GERBERT Martin
1784 *Scriptores ecclesiastici de musica.* Saint-Blaise (3 vol.).

HAKKENNES Chris F.J.
1985 « Présentation du *Graduale Lagal*». *Actes du Congrès international de chant grégorien.* Paris, p. 65-81 (multigraphié).

HESBERT Dom René-Jean
1935 *Antiphonale Missarum Sextuplex.* Bruxelles.

HUGLO Michel
1976 « Neume ». In : dictionnaire *Science de la musique.* Paris : Bordas, tome II : 658-659.

IDELSOHN Abraham Z.
1913-14 « Die Maqamen der arabischen Musik ». In : *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* XV : 11-63 (repris dans *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz,* IV, Leipzig, 1923, p. 62-112).
1929 *Jewish music in its historical development.* New York.

KOVALEVSKY Maxime

1970 « Le formulisme dans la musique liturgique chrétienne ». In : *Encyclopédie des musiques sacrées*, III : 479-87. Paris : Labergerie.

SMITS VAN WAESBERGHE J.

1957 « Etat actuel des recherches scientifiques dans le domaine du chant grégorien ». *Actes du Troisième Congrès international de musique sacrée.* Paris : Ed. du Congrès, p. 206-217.

1969 *Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter.* Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik (Musikgeschichte in Bildern, III/3).

SUÑOL Dom Grégoire

1935 *Introduction à la paléographie musicale grégorienne.* Tournai : Desclée.

VIRET Jacques

1985 « L'enseignement musical au Moyen Age ». *Chant choral* (Lyon) 45(1) : 10-23.

1986 *Le chant grégorien.* Lausanne : L'Age d'Homme.

1988 *La modalité grégorienne.* Lyon : A Cœur Joie.

VIRET Jacques et CHAILLEY Jacques

1988 « Le symbolisme de la gamme ». *La Revue musicale.*

WILDHABER Dom Bruno-Marie

1985 « Le chant de Citeaux entre saint Bernard et saint Grégoire ». *Actes du Congrès international de chant grégorien.* Paris. p. 137-151 (multigraphié).

TRADITION - TRAHISON?
Réflexions sur trois ballades et trois comptines recueillies au Tessin

Pietro Bianchi

Deux possibilités s'offrent à celui qui, comme moi, oriente sa recherche vers le répertoire des chants traditionnels de sa région natale : soit consulter les recueils publiés à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, soit entreprendre sa propre enquête de terrain. Mon étude des fonds documentaires a débuté alors que j'étais étudiant à Paris, loin de toute réalité locale, par l'examen de trois périodes correspondant aux publications d'Emmy Fisch (1917), à celles de Hanns in der Gand (1933), et aux enregistrements sur bandes effectués par Arnold Geering de 1949 à 1952, qui comprennent quelque quarante heures de chants de la tradition orale religieuse et profane[1]. C'est en rédigeant les résultats de cette analyse sous forme d'une thèse de maîtrise sur le chant populaire au Tessin (Bianchi 1979) que j'ai eu envie, trente ans après les derniers enregistrements de Geering, d'aller vérifier sur place l'état du chant de tradition orale et d'en aborder la pratique.

Le problème du style se posait. Il fallait écouter attentivement les exemples fournis par les bandes, dont les informateurs étaient presque tous morts, puis compléter les textes – Geering n'enregistrait qu'environ une minute de chaque chant, alors que la plupart de nos ballades durent de cinq à dix minutes – et partir avec un magnétophone à la recherche de chanteurs dans les vallées tessinoises.

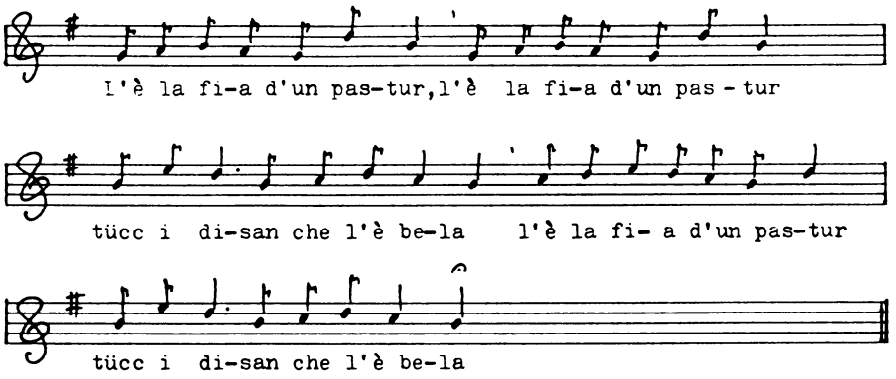
J'ai commencé dans mon propre village, en enregistrant mon père et une voisine à l'aide d'un appareil fourni par la Radio suisse italienne. Mon premier informateur a ensuite été Oreste Zanetti, un facteur de violons d'Olivone dans le Val Blenio. L'urgence d'un travail de recherche et de *revival* des chansons entendues m'est tout de suite apparue, et j'ai proposé à la Radio une émission hebdomadaire sur ce thème, « *La Cuntrada* », qui se déroulerait chaque samedi dans un village différent. Consacrées aux enregistrements de Geering et à ceux fraîchement réalisés auprès de chanteurs, de violonistes, de mandolinistes et de joueurs d'accordéon diatonique, les premières émissions ont rencontré un succès étonnant. Les propositions et les invitations à aller renconter un instrumentiste ou à recueillir le répertoire d'un chanteur pleuvaient de toutes les régions du canton.

A titre d'exemple, je rapporte ci-dessous la mélodie et le texte d'une ballade qui apparaît chez Costantino Nigra (1957 : 345), appelée « *Il cattivo custode* » (« Le mauvais gardien »), et qui avait été publiée pour la première

fois par Damase Arbaud (1862) sous le titre de « Louison ». Elle m'a été chantée par Madame Elena Tomamichel de Bosco Gurin, seul village tessinois de tradition *walser*[2]. Madame Tomamichel m'avait un jour téléphoné à la Radio pour me dire : « J'ai quelques chansons pour vous ». Après une heure et demie de route, j'étais à Bosco Gurin, et mon seul regret a été de ne pas avoir apporté assez de bandes pour enregistrer le répertoire impressionnant de mon interlocutrice, qui comportait aussi bien des contes en *walser-ditsch*, un dialecte alémanique, que des chansons dans son dialecte et dans celui de la Valle Maggia. Je suis par la suite retourné plusieurs fois à Bosco Gurin, mais le joyau des chansons d'Elena Tomamichel était cette ballade du « *Cattivo custode* », enregistrée lors de notre première entrevue. Sa technique vocale était très saccadée, presque *parlato*, comme disait Bartók. Chaque fin de phrase était suivie d'une petite pause, qui se révéla être une des caractéristiques du chant traditionnel de la Valle Maggia et du Val di Campo, où se trouve Bosco Gurin.

Exemple 1

Il cattivo custode : version Elena Tomamichel (récoltée par P. Bianchi)



L'è la figlia d'un pastur tücc i disan che l'è bela
2. *tanto bela come l'è (l'era bella come un fior) il suo papà la fa guardà*
la fa guardà da tre suldà da tre suldà d'armada
4. *il più bello di quei tre l'è stà quel che l'ha rubada*
l'han menada da luntan cent cinquanta miglia via (150 e passa miglia)
6. *l'han metüda in un castel in una stanza di lei sola (stanzetta scüra)*
l'han lasada là sett ann senza vedé nè sol nè lüna (dersett ann)
8. *ala fin di dersett ann finestrella g'han verdüda*
finestrella g'han fai fa che vardava vers la Francia
10. *Oh papà caro papà cos i dis da mi là in Francia*
tutti dicon di te che tu sei une figlia rubada
12. *o no no o mio papà non son figlia stà rubada*
l'anelin che porti al dit l'è stà quel che'l ma spusada.

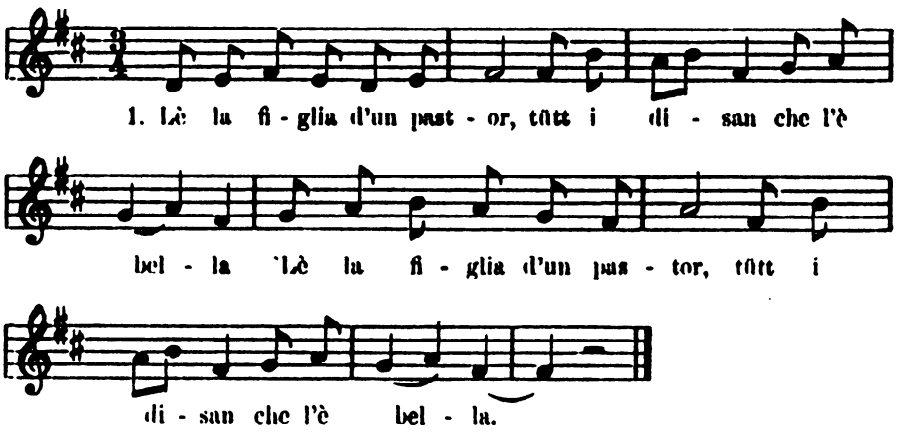
Les textes entre parenthèses correspondent aux variantes de la version de Madame Tomamichel par rapport à celle de Madame Pina Gamboni, enregistrée en 1932 par Hanns in der Gand. Malheureusement, celui-ci n'a pas transcrit la mélodie du Val Onsernone, parallèle au Val di Campo.

Un point commun entre ces dames est qu'elles ont toutes deux appris la ballade de leur mère, alors qu'elles travaillaient sur l'alpage, ce qui nous ramène dans le milieu des bergers du siècle passé. En effet, les mères et les filles ont vécu longtemps, et Madame Tomamichel est décédée à 90 ans. Faite de transhumances, leur existence avait pour bases les villages de Bosco et de Comologno, avec des déplacements aux *monti* au début juin, et aux *alpi* un mois plus tard. De longues soirées passées en famille à filer la laine dans la *cascina*[3] leur permettaient d'entendre et d'apprendre les chansons et les comptines de la bouche de leurs parents.

Le fait que cette ballade soit une des plus diffusées au Tessin est prouvé par d'autres versions, recueillies par Hanns in der Gand à Spruga (exemple 2), par Raffaelle Paverani à Cureglia (exemple 3A), et par Emmy Fisch à Lugano (exemples 3B, 4).

Exemple 2

Il cattivo custode: version Garbani-Nerini (récoltée par H. in der Gand, 1933)



2. *Tanto bella come l'è,*
   tre soldati l'han rubada
3. *L'han portada tant lontan*
   cinque cento pass a Milan
4. *Il più bel di questi tre*
   l'è stai quel che la sposada.

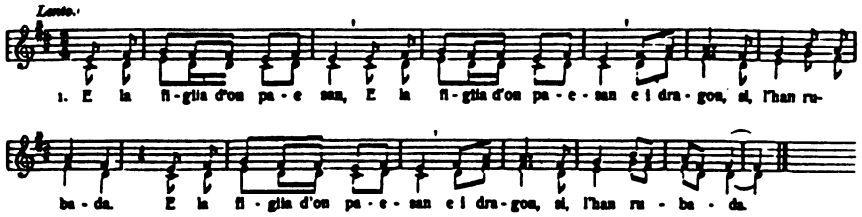
Exemple 3

Il cattivo custode: A. variante Cureglia (récoltée sans mélodie par R. Paverani, 1982)
B. variante Lugano (récoltée par E. Fisch, 1917)

1. *L'era la figlia d'un paesan (A) E la figlia d'on paesan (B)*
   sempre stata la più bella (A)
2. *l'ha s'è fada rimirar dal più bel soldà d'armada (A)*
   e i dragon l'han rubada (B)
5. *l'han menada di lontan più di trecento e passa miglia (B)*
6. *l'han portada in un castel in un castello della Francia (A)*
   l'han menada in un castel e l'è staia là sett ann (B)
7. *tegnüda (A)*
8. *a la fin de sett ann e un di g'han aprì une finestrella che (A)*
   la guardava in mezzo al mar (A,B) la vedeva i bastiment (B)
9. *e la vide il suo papà che veniva dalla Francia (A)*
   si l'ha vist ol so papà che vegneva dall'armada (B)
10. *cusa gh'è da növ in Francia (A)*
    son 'na figlia stai rubada (B)
11. *tütt la gent parlan di te che sei figlia stà rubada (A)*
13. *l'anelin che gò sül dit si l'è per segn (A)*
    quell'anellin che goo sül dii sì son donna maridada (B)
14. *mi a goo di una fantolin ma ch'el porta già la spada (B)*
15. *e la piuma in sul capell ch'el someia on generale*

Exemple 4

Il cattivo custode: version Lugano (récoltée par E. Fisch, 1917)

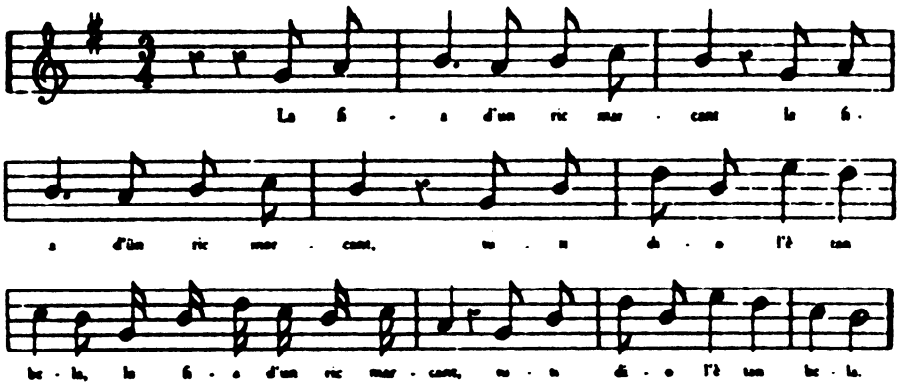


En réinterprétant cette ballade avec Roberto Maggini[4], j'ai utilisé pour l'accompagnement une vielle à roue, l'instrument des mendiants ambulants qui ont probablement introduit cette chanson au Tessin. En dialecte tessinois, cet instrument s'appelle en effet viula di orbi, «vielle des aveugles», et le dernier musicien ambulant qu'on ait connu au Tessin était *l'Orb da Malvaia*, «l'aveugle de Malvaglia», qui chantait aux fêtes patronales de tout le canton, accompagné du nain Siro Poncia, chargé de «passer le chapeau».

La diffusion nord-italienne de cette ballade est attestée notamment par une version vénétienne, transcrite par G. Bernoni (exemple 5), et par une autre, piémontaise celle-ci, récoltée par C. Nigra (exemple 6).

Exemple 5

Il cattivo custode: version vénétienne (récoltée par G. Bernoni, 1873)



Exemple 6

Il cattivo custode: version piémontaise (récoltée par C. Nigra, 1888)

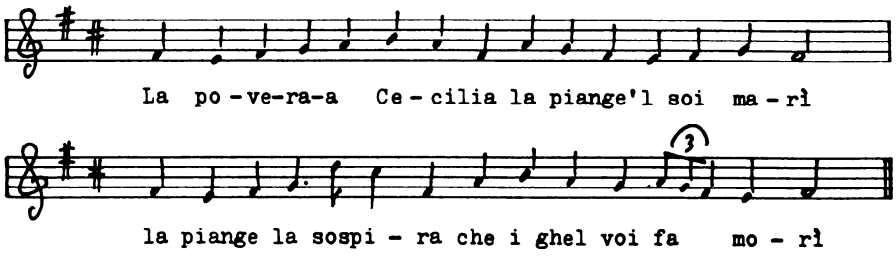
Fia d'ün paizan, dio ch'a l'è tan bela
2. *So pare la fa guarnè da tre soldalin d'guera.*
'L pi giuvo de cui tre l'è cul ch'a 'l l'à rubeja.
4. *L'à mnà-la tan luntan, sinquanta e na giuneja ;*
Butà-la 'nt in castel, vëdia nè ciel nè aqua.
6. *La fin de li set agn la bela s'büta a la fnesta,*
Risguarda an sà e an là, riguarda anver la Fransa.
8. *D'an Fransa l'à vist a vnì tre soldalin de guera :*
— Soldalin dej bei soldalin, che növe j'è-lo an Fransa ?
10. *An Fransa parlo d'vui, a dio ch'i sè rubeja.*
— Rubeja 'l so sun pa, ch'i sun dona marideja.
12. *J'ái pià 'l bel soldà, ch'i füssa ante l'armeja ;*
Porta 'l capel bordà cun la sua piümassera,
14. *Porta la spà da cant cun sua bandoliera.*

Le chanteur de la ballade suivante est Carlo Rossini, un curé de la Valle Capriasca, qui n'était jamais sorti de la vallée. C'était un poète et un fin chanteur, qu'Arnold Geering avait rencontré en 1952 à Certara, assis sur le

parvis de l'église en train de chanter. En fait, Geering était surtout à la recherche de chants latins de la messe traditionnelle afin de se documenter sur l'existence d'une polyphonie « primitive » dans les villages. Il a ainsi enregistré une quarantaine de messes complètes et, pour remplir ses « fins de bandes », quelques chants profanes. Cette « *Cecilia* » en fournit un exemple sous forme d'un chant narratif d'une longueur exceptionnelle, exécuté de façon très libre, chacune des dix-sept strophes constituant une variations de la mélodie de base reproduite ici (exemple 7).

Exemple 7

Cecilia : version Carlo Rossini (récoltée par A. Geering, 1952)



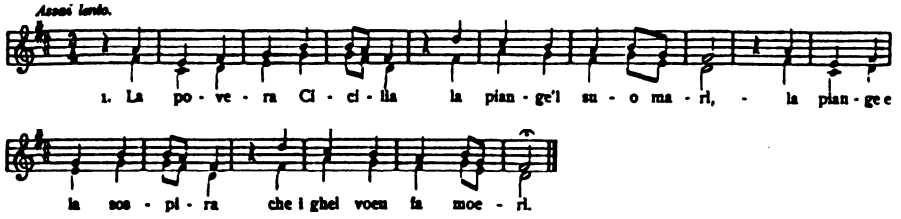
La povera Cecilia la piange 'l suoi marì
2. *La piange e la sospira che i gh el voi fà morì*
Ala matin buon 'ora Cecilia va al castel
4. *La cerca il capitani, la incontra il colonel*
Veh, lü, sciur colonello, una grazia 'el me dev fà
6. *Se goo 'l marì in prigione lu 'l ga da liberà*
'Na grazia l'ho già fatta, un'altra voi da tì
8. *Venir, bella Cecilia, venir dormir con mì*
Avanti, avant Cecilia, salvom la vita a mi
10. *Mett sü la vesta bianca, scusaa che to fai mì*
Che a cà dal capitani bisogna andar pulì
12. *Tun tun, pica la porta, tun tun pica lì*
La povera Cecilia che vuol venir dormir
14. *Avanti, avant Cecilia vorì scenà con mi*
Nè rose nè pivioni non è cena per mi
16. *Pizzem la candeleta andiamo a dormir*
Quando fu mezzanotte Cecilia tra un sospir
18. *Cose gavrè Cecilia che non potè dormir*
Che g'ò une doglia al cuor, ho voglia di morir
20. *Dormi, dormi Cecilia lassèm dormi anca mi*
Le ciave della Legione gli ho chi in scarzela mi
22. *Ala matin buon'ora Cecilia va al balcon*
Vede il suo marito, l'è là a penzolon

24. Vè lù, sciur Capitani, l'è lù che m'ha tradi
A me ha tolto l'onore, la vita al me marì
26. Son qui tre capitani, togliè chel che vorì
Non voglio mè l'ün nè l'altro, voglio il mio marì
28. Tö sü la rocca e il füso, anderò lontan da qui
Anderò di là dai mari, nessun mi vedrà più
30. O Barchirol del mare, vorì imbarcam di là
Mi sì ve imbarcheria ma mi vuoi vess pagà
32. La mia borsetta d'ora senza dena non stà
Se macherò dell'oro, d'argent non mancherò
34. Se mancherò d'argento, impegnerò al scusaa.

La seule version tessinoise comparable est « *La povera Cicilia* », publiée par E. Fisch (1917, 2 : 39), dont l'arrangement à deux voix montre qu'il s'agissait d'un recueil destiné au chœur féminin qu'elle dirigeait à Lugano. Cette façon de chanter en tierce représente cependant le style traditionnel de toute la Lombardie, et naturellement du Tessin (exemple 8). L'interprétation *a cappella* semble être la seule manière d'aborder ce chant, qu'on rencontre d'ailleurs dans toute l'Italie ; « *Cecilia* » est, en effet, une des rares ballades qu'on rencontre de part et d'autre de la ligne de démarcation représentée par la tradition toscane et *marchigiana*.

Exemple 8

La povera Cicilia : version tessinoise (récoltée par E. Fisch, 1917)



2. Scior cont e capitani 'na grazia 'l m' 'ha dev fà.
Se goo 'l marì in prigione Lu 'l l'ha da liberà.
3. La grazia l'è già fada Vegnii 'na nott con mi.
E andaroo alla ferrada a dimandà al me marì.
4. bis - Va pur, va pür Cicilia a salvamm la vita a mi.-bis
5. A mezzanott in punto Cicilia la trà'n sospir.
Dormii, dormii Cicilia Che doermaroo anca mi.
6. E alla mattin bonora Cicilia la va al balcon
la 'vede el so marito ch' el fa dindin, dindon.

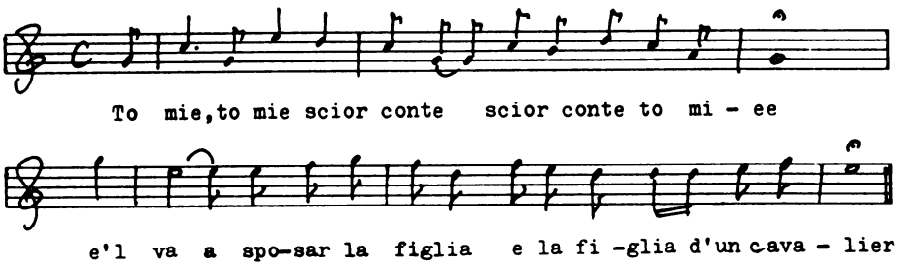
Ma relation avec les gens de Cavergno a commencé au temps de la *Cuntrada*, lorsque je me suis rendu dans ce village de la Valle Maggia, invité par le Musée d'ethnographie local, à y faire entendre les bandes de Geering. Après une soirée riche en échanges, une femme du village – qui n'avait pas fermé l'œil la nuit – vint me voir le lendemain matin pour m'apporter les paroles de « *L'Eroina* », une ballade qu'elle avait apprise dans son enfance d'un vieux chanteur de Cavergno. Ici encore, on se retrouve face à un texte de diffusion très large, parvenu en ce milieu alpin à travers les migrations des travailleurs du bois et de la pierre. En effet, les ouvriers *cavergnesi* en partance pour Rome, pour les Pays-Bas ou la Californie ont pu rencontrer dans leur village des immigrants venus de Trente ou de Bergame.

La présente version de la ballade de « Barbe-Bleue » s'est transmise oralement à Cavergno. La redécouverte de ce chant a suscité la formation d'un ensemble vocal, le *Gruppo Spontaneo di Cavergno*, qui s'est assigné pour but de perpétuer le répertoire des chants traditionnels du village, actuellement au nombre de deux cents environ. La deuxième version, celle de Pacifico Meroni, figure ici à titre de comparaison. Il y apparaît un élément intéressant sur le plan littéraire, à savoir que la fille du chevalier s'appelle là *Inglesa*, ce qui laisse supposer une provenance nordique de cette ballade (exemple 9).

Exemple 9

L'Eroina: A. Version famille Tonini (récoltée par P. Bianchi, 1984)
B. Version Pacifico Meroni (récoltée par P. Bianchi, 1985)

Version A



Tò mié, to mié scior conte scior conte tò mié
2. *e va a sposar la figlia e la figlia d'un cavalier*
la sera la dimanda la notte la sposò
4. *E la mattin buon'ora in Francia la menò*
ne fece trena miglia sanza mai poter parlar
6. *ne fece trenta d'altre la incomincia a sospirar.*
A che sospiri o figlia a che sospiri tu ?
8. *Sospiro alla mia mamma che mai più io rivedrò.*
Se sospiri per questo sarete perdonà
10. *se sospiri per altro il coltel l'è preparà.*
Rimira là quel monte rimira quel castel

12. cinquanta tosann belle sono già rimaste là.
O lei, o signor conte mi presti il suo pugnal
14. go da taià una rama per far ombra al mio caval.
Quand'ebbe quel pugnale nel cuor glielo piantò
16. e poi montò a cavallo e a casa ritornò.

Version B

Gh'era il fiö del conte el vöreva tö miuer
2. el vöreva un'inglesina l'era figlia d'un cavalier
alla mattina la dimanda e la notte la sposò
4. e poi la mena in Francia lontan da suo paes
la fece trenta miglia senza mai parlar
6. po ne fece altre trenta sempre a pianger e sospirar
cosa sospiri inglesa cosa sospiri mai
8. sospiro padre e madre che mai più io rivedrò
rimira quel castello tu lo devi rimirar
10. che trentasei ragazze mi là dentro go menà
prima go tolt l'amor poi la testa go taià
12. così faremo inglesa quando poi saremo là
o lei signor conte mi presti su pugnal
14. go da taià 'na rama per far ombra al mio caval
quand'ebbe il pugnale nel cuor glielo piantò
16. e poi montò a cavallo e a casa sua ritornò.

Dans la version publiée par Nigra (1957 : 100), la *Inglesa* devient *Monchesa*, et le Comte Barbe-Bleue ne tue que trente-six femmes, au lieu de cinquante ! L'héroïne est ici modeste, et elle affirme que son mari a été tué par quatre bandits de grand chemin (exemple 10).

Exemple 10

L'Eroina : Version Alessandro d'Ancona (transcrite par C. Nigra, 1888)

Era d'un signur cunto, voleva tôr mojer.
2. Voleva tôr Monchesa figlia di un cavalier.
La sera la dimanda, a matina la sposò.
4. Sübit che la fi sposa, via se la menò.
Quando fu a metà strada Monchesa sospirò.
6. – Cosa sospir-t, Monchesa ? sospir-t forsi per mi ?
– Sospiro padre, (madre), non li vedrò mai più.
8. – Quelli che te l'àn detto t'àn det la verità.
Mira quel bel castello, ancor quella città ;
12. Mi a trantases mojeri la testa g'ò tajà.
Così farem, Monchesa, quando saremo là.
14. – Ch'a 'l diga lü, siur cunto, m'impresta la sua spà.
– Dizi, dizi, Monchesa, coza ne volì fa ?
16. – Mi voi tajar na frasca, far umbra al me caval. Sübit che l'avì in mano,
la testa ghe tajò.

18. – Va là, va là, siur cunto, va là in cul brüt fossun! Quando fu a meta strada l'incuntra so fradel.
20. – Dizi, dizi, Monchesa, si-v sula da per vü ?
– Quattro assassin de strada àn massà mio marì.
22. – Dizi, dizi, Monchesa, sarisse-v fors stà vü ?
– No, no, fratello mio, il mio cor non è così.
24. – Dizi, dizi, Monchesa, vrì-v gnir a cà cun mi ?
– Mi voi andar a Roma a farmi confessar.
26. Mi voi andar dal papa a farmi batezzar.

Pour terminer, voici trois comptines sur la base desquelles j'ai pu attester l'existence du violon dans la musique populaire du Tessin. Il s'agit en fait d'un « collage » de toutes les comptines dont se souvenait mon informateur (exemples 11, 12 et 13).

Exemple 11

Comptine 1 : Malcantone (récoltée par P. Bianchi, 1986)

Bonasira, bona gent
a sii content ca vegna dent
cui mi pee
cui me quatro marossee
cur me violin e ra me viola
a sii content che a vegna a trova
ra vossa filiola ?...

(Bonsoir, bonnes gens
Etes-vous contents si je rentre chez vous
Avec mes pieds,
Avec mes quatre compagnons,
Avec mon violon et mon alto (ou vielle à roue) ?
Etes-vous contents si je vais voir
Votre fille ? ...)

Dans la deuxième, on parle encore d'une compagnie de sonneurs ambulants et de leur salaire :

Exemple 12

Comptine 2 : Morbio Inferiore (récoltée par P. Bianchi, 1986)

Tri viulitt
par trenta sold
a chisa se maia darann
anima büzarona
la vegia tuntona
la bala e la sona
la va al marcà
la crumpa la saa

la torna indre
la pesta i pe
la grata i galun
frin frun
tri viulitt
par trenta sold
e chisa se maia daran ...

(Trois violons [jouent]
Pour trente sous,
Qui sait s'ils nous paieront ?
Ame desespérée.
La vielle
Joue et danse,
Elle va au marché,
Elle achète du sel
Puis revient ;
Elle tape des pieds,
Elle se gratte les cuisses,
Frin ! Frun !
Trois violons
Pour trente sous,
Et qui sait s'ils nous paieront ? ...)

Dans la troisième comptine, enfin, on dit :

Exemple 13

Comptine 3 : Valle Capriasca (récoltée par P. Bianchi, 1986)

Trenta quaranta
leon, leon de Francia
ra dona d'importanza
tri fiö la gheva
tri la i mantegneva
tri la i gheva in cuna
tri vestit de bruna
tri ala finestra
tri che fava festa
tri ieva già da bass
cor contin che fava fracass
fava fracass col violon
taca taca i cinch boton
con na spiga de formenton ...

(Trente, quarante,
Lion, lion de France,
La femme d'importance
Elle avait trois fils,

Trois elle les maintenait,
Trois étaient dans le berceau,
Trois autres habillés de brun,
Trois étaient à la fenêtre,
Trois faisaient la fête,
Trois étaient en bas,
Avec le Comte qui faisait du bruit,
Il jouait du *violone* [contrebasse à trois cordes]
Attache-moi cinq boutons
Avec un épi de blé ...)

La présence d'une musique pour violon et guitare, ou violon, alto et *violone* n'est pas seulement prouvée par le témoignage des comptines. Il existe aussi une série de daguerréotypes de la fin du siècle dernier montrant des musiciens du Val Blenio et du Val di Colla avec leurs instruments sur la porte d'un *grotto* (cave à vin et à fromage).

Ce fait nous a incités, Roberto Maggini et moi-même, à réintroduire la musique pour instruments à cordes, toujours présente dans la mémoire des mandolinistes, et à enregistrer quelques-uns de nos concerts entre 1980 et 1985, pour en produire un disque[5]. Ce disque a amorcé le mouvement du *folk revival* tessinois, tout en apparaissant comme une sorte de trahison par

Pietro Bianchi (violon) et Roberto Maggini (guitare). Conches, Suisse, 1986 (photo : Dany Gignoux).

rapport à l'image que la majorité des Tessinois entendaient donner à leur musique. En effet, de 1920 à 1980, le Tessin a surtout été représenté hors de ses frontières par des mandolinistes et des *bandelle*[6]. Ce retour du violon jure, en effet, avec le cliché du « pays du soleil » souriant, et nous fait revenir à une dimension plus alpine, historiquement plus véridique, laquelle nous rattache musicalement aux Grisons, à certaines vallées alpines de Lombardie et du Tyrol, voire à Vienne, plutôt qu'à Naples et à ses mandolines !

L'exemple a fait école puisque, depuis 1985, plusieurs nouveaux groupes *folk* ont surgi, faisant des recherches dans leur vallée et se produisant en public. L'un d'entre eux est Mea d'Ora, dans le Val Onsernone, dont les instruments sont un violon, une guitare et un accordéon, soit chromatique, soit diatonique. Ce dernier instrument est appelé au Tessin fisarmonica a nümar, « accordéon à chiffres », parce qu'on peut en jouer à l'aide de tablatures chiffrées, sans avoir besoin de connaître la notation musicale[7].

Nommé Vox Blenii, un autre groupe vient du Val Blenio, comme son nom l'indique. Il est constitué de deux violons, d'un alto, d'une contrebasse, d'une guitare et d'un accordéon chromatique. L'un des violonistes est aussi un luthier autodidacte d'Iragna, et deux des instruments du groupe sont de sa fabrication.

Un troisième de ses ensembles appelé Friketek a récemment été formé dans le Mendrisiotto. Il n'a pas de violon, mais comporte une note originale : il a réintroduit la *piva*, cornemuse tessinoise et nord-italienne, dont j'ai eu l'occasion de relever la présence dans le passé (Bianchi 1983). J'avais en effet eu la chance de découvrir par hasard le *chanter* d'une cornemuse ayant appartenu au dernier sonneur de Sonogno, du Val Verzasca, un certain Cherubino Patà, peintre et musicien mort au début de ce siècle. Sur la base de cette étude et des peintures murales de Maggia et de Solduno, nous avons fabriqué trois *pive*, dont une est jouée par Friketek[8].

Notes

[1] Des extraits des enregistrements de Geering figurent notamment sur les disques *Canti liturgici popolari nel Ticino* (SGV/SSTP 1), FM 84002 (1983) et *Musique populaire suisse. Collection Constantin Brăiloiu* (SGV/SSTP 3-4 – AIMP VII-VIII), VDE 30-477/478 (1986).

[2] Les *Walser* sont une population alpine d'origine valaisanne. Au Valais, il y a encore des *Walser* à Simpeln et au Gomsertal, d'où ils sont partis s'établir dans le haut Val Formazza (Pomatt) et à Bosco Gurin dès 1300.

[3] La *cascina* est la maison d'alpage du berger et de sa famille, dans laquelle ils vivent en été.

[4] Une version de cette ballade apparaît sur le disque de R. Maggini et P. Bianchi : *Canti e musiche popolari nel Ticino*, EMI 13C, 1763591 (1985), A 2.

[5] Voir note 4.

[6] La *bandella* est la version réduite de la *banda* villageoise. Il s'agit d'un ensemble de cinq ou six instrumentistes, dont la formation comporte la clarinette, le cornet, le trombone, le bombardon et le tuba. Son répertoire comprend essentiellement des danses traditionnelles telles que *Polka, Mazurka, Walser, Scottish.*

[7] Mea d'Ora a réalisé en 1987 un disque intitulé *Canti popolari d'Onsernone* (éd. Museo onsernonese, LOCO, M2P003).

[8] La série *Musica Helvetica* produite par Radio Suisse Internationale prépare un disque compact comprenant des enregistrements de ces groupes, attestant ainsi la vitalité de la musique populaire tessinoise.

Bibliographie

ARBAUD Damase
1862 *Chants populaires de Provence.* Aix-en-Provence.

BERNONI Giuseppe Domenico
1873 *Canti popolari veneziani.* Venise : Fontana Ottolino.

BIANCHI Pietro
1979 *Musiques et chants du peuple en Suisse italienne.* Thèse de maîtrise, Université Paris VIII.

1983 « Il Suono ». *Almanacco* (Bellinzona) 2 : 54-60.

FISCH Emmy
1917 *Canti popolari ticinesi.* Lugano : Hug & Co., 2 vol.

IN DER GAND Hanns
1933 *Canzoni popolari ticinesi.* Bâle/Lugano : Edition Arnold (Société suisse des traditions populaires).

NIGRA Costantino
1957 *Canti popolari del Piemonte* [1888]. Turin : Giulio Einaudi (rééd.).

GRÈCE ANTIQUE ET GRÈCE MODERNE*

Samuel Baud-Bovy

Alors que les savants grecs du siècle dernier, que ce soit pour faire plaisir aux philhellènes ou pour combattre la théorie de Fallermayer sur la slavisation de la Grèce au Moyen Age, mettaient tout en œuvre pour prouver que les Grecs modernes étaient les descendants directs des Grecs anciens, les générations suivantes se lassèrent de ce culte exclusif voué aux ancêtres. Il arrivait même à Palamas, le poète national du XXe siècle naissant, de s'insurger contre cette mentalité :

> Les tombes, même augustes, sont des tombes :
> Nous voulons, nous aussi, une place au soleil.

Mais aujourd'hui, où l'existence d'une civilisation grecque se suffisant à elle-même est reconnue dans tous les domaines, nous n'avons plus la moindre raison de ne point admettre que certains éléments du monde antique sont restés vivaces dans la Grèce moderne.

Je vous en citerai deux exemples : une danse, le *syrtós*, et un vers, le décapentasyllabe iambique.

Le *syrtós* que j'ai à l'esprit n'est ni le *syrtós* crétois, appelé aussi *khaniótikos* du nom de la ville de La Canée – cela ne m'étonnerait pas qu'il remonte à l'époque où la population de cette ville, chef-lieu de l'administration ottomane, était en majorité turque –, ni le *syrtós* de Constantinople ou des îles de l'Archipel, ni bien entendu le « syrtaki » (improvisé par Anthony Quinn dans le film de Zorba) ; c'est le *syrtós* de la Grèce continentale, connu sous le nom de *kalamatianós*.

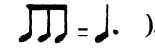
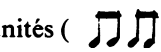
Il serait faux d'inférer de cette appellation que la danse en question est originaire de la ville de Calamata en Messénie. Les musiciens populaires, pour la distinguer des autres *syrtós*, l'appelaient ainsi parce que les vers qu'ils chantaient en la jouant parlaient de « mouchoirs de Calamata ». A Chypre, par exemple, les paroles du *kalamatianós* que publie Georges Averof dans son ouvrage *Danses populaires chypriotes* (1978 : 103-104) étaient ou bien :

> Si tu vas à Calamata,
> si tu reviens, Dieu voulant,
> rapporte-m'en z-un mouchoir
> à nouer autour du cou.

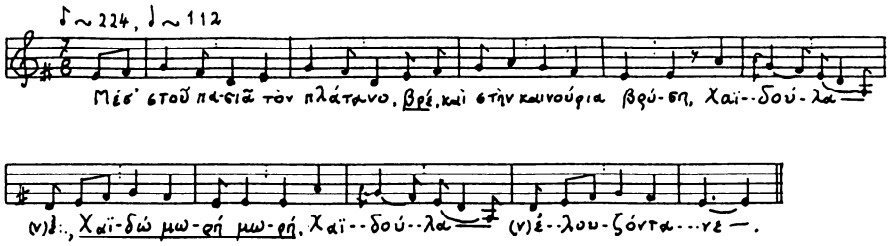
ou bien :

Un mouchoir de Calamata
autour de ton cou de neige,
tu le portes, tu rayonnes
comme l'astre du matin.

Le *kalamatianós* est dansé de nos jours dans toute la Grèce, mais il est propre à la Grèce continentale. L'ethnomusicologue W. Swets, qui a étudié spécialement les danses de la péninsule balkanique et leurs rythmes, arrive à la conclusion que le rythme grec par excellence est celui du *kalamatianós* (1958 : 394). De son côté, Thrasybule Georgiades, dans son livre intitulé *Der griechische Rhythmus*, note que le *kalamatianós* est la danse cyclique la plus répandue en Grèce continentale (1949 : 99).

Le rythme du *kalamatianós* est habituellement identifié au mètre que les anciens appelaient l'« épitrite ». Dans la langue des mathématiciens, les ἐπιμόρια désignent des fractions dont le numérateur est supérieur d'une unité au dénominateur : ainsi la fraction 5/4 est appelée ἐπιτέταρτον, la fraction 9/8, ἐπόγδοον et la fraction 4/3, ἐπίτριτον. Et les métriciens appellent « pied épitrite » le mètre dont l'un des temps compte quatre unités de durée (μόρια), et l'autre trois. Ces sept unités de durée correspondent à trois syllabes longues et à une syllabe brève. Selon la place occupée par la brève, on distinguait l'épitrite premier , l'épitrite second , l'épitrite troisième et l'épitrite quatrième . Les pas du *kalamatianós* correspondent à l'épitrite second (plus rarement à l'épitrite premier), puisque son premier pas correspond à trois petites unités de temps, trois croches diraient les musiciens (), alors que les deux suivants, plus légers, durent chacun deux unités ().

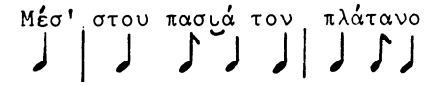
Pour le constater, il suffit qu'un Grec du continent entende jouer trois mesures de *kalamatianós* : inconsciemment, tout son être est aussitôt saisi par le rythme fondamental des pas de la danse (Exemple N° 1).



Exemple N° 1 : *Kalamatianós* du village de Khirades dans le district de Mégalopolis (Arcadie). Chant : Anna Maniati-Noni. Enregistrement : Simon Karas et Maria Voura. Disque 33 t. SDNM 113, Chansons du Péloponnèse, face I 3.

Dans l'ouvrage cité, Georgiades a exposé les raisons pour lesquelles il avait cessé d'admettre le rapprochement du *kalamatianós* avec l'épitrite antique. Il compare la place occupée par le *kalamatianós* dans le folklore de la Grèce moderne à la place qu'occupait le vers dactylique homérique dans les danses cycliques des anciens (1949 : 110). Invoquant les exemples de vers dactyliques cités par Denys d'Halicarnasse, il en conclut que, sous les pas des danseurs, la syllabe longue du dactyle était abrégée et que sa durée ne valait pas deux brèves, mais une brève et demie. Le rapport de la longue à la brève devenait donc 1,5/2, soit 3/4, disait Georgiades. Mais il n'avait pas remarqué que dans les deux cas cités par Denys, la longue s'abrège pour que la déclamation suggère le mouvement rapide, accéléré, décrit par le poète : l'impétuosité du vent qui pousse le vaisseau d'Ulysse (*Odyssée* IX 39) et le rocher de Sisyphe qui, à peine hissé au sommet de la pente, dégringole à nouveau (*Odyssée* XI 598).

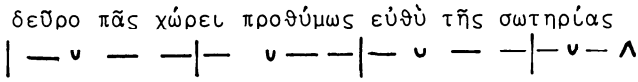
La rapidité est telle que, d'après Aristoxène, le vers devient « irrationnel », c'est-à-dire que la plus petite unité de temps (le « temps premier », χρόνος πρῶτος) n'est plus perceptible, elle qui est indispensable pour qui veut mesurer les durées. Or, dans le *kalamatianós* cité plus haut, l'unité de durée est la croche (♪), dont la durée est parfaitement perceptible, puisqu'elle suffit à l'articulation de certaines syllabes du vers :



més stou pa-syá tom blátano

Un autre argument de Georgiades contre l'identification du rythme du *kalamatianós* avec l'épitrite (1949 : 101) est que l'épitrite est un pied rare dans la poésie antique et que, toujours selon Aristoxène, il ne se prête pas à une composition suivie, qu'en d'autres termes il ne peut être répété et ne se rencontre que mêlé à d'autres mètres. C'est la raison pour laquelle aucun traité de métrique antique ne mentionne de vers épitritiques ; il n'est question que de « dactylo-épitrites », c'est-à-dire de mètres qui combinent des dactyles et des épitrites.

Un vers comme celui-ci, pris dans la *Paix* d'Aristophane (v. 301)[1] :



est classé parmi les vers trochaïques ; il est qualifié de « tétramètre trochaïque catalectique », du fait que son dernier mètre n'a que trois syllabes au lieu de quatre. Dans une certaine mesure, l'analyse est justifiée : dans un mètre trochaïque qui groupe, en principe, deux trochées (– ∪ – ∪, soit 6/8 ♩ ♪♪ ♩), le second trochée peut être remplacé par un spondée,

formé de deux longues (– –) ; mais dans ce cas, pour ne pas rompre la cadence du vers et pour que les mètres ne cessent d'être isochrones, les longues du spondée sont légèrement écourtées : .

Existe-t-il, au demeurant, des vers que nous puissions à bon droit qualifier d'épitritiques, en raison de la régularité avec laquelle ils enchaînent les épitrites ? Il faut répondre par l'affirmative.

L'un d'eux, en tout cas, a été lu par Pausanias (VI 14, 9-10) à Olympie, sur un monument funéraire représentant un homme qui tenait deux flûtes :

Πυθοκρίτου Καλλυνίκου μνᾶμα ταὐλητᾶ τόδε.
| — ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ ⏑ Λ|

Ceci est le tombeau de Pythocritos le flûtiste, fils de Callinicos.

Ce Pythocritos était un musicien célèbre originaire de Sicyone qui, au VIe siècle avant notre ère, avait remporté six fois le prix du concours de flûte de Delphes et jouait son instrument à Olympie pour encourager les athlètes dans la palestre, tout comme aujourd'hui les « Anastenarides » dansant pieds nus sur le feu, soutenus par la clarinette et le tambour.

Au témoignage de Dion Chrysotome (*Orationes* II 33), c'est dans le même mètre qu'était rédigée l'interdiction qu'Alexandre le Grand fit afficher sur la maison natale de Pindare, lorsqu'il incendia Thèbes :

Πινδάρου τοῦ μουσοποιοῦ τὴν στέγην μὴ κάετε.
|— ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ ⏑ Λ|

De Pindare, le poète lyrique, ne brûlez point la demeure !

Nous savons par ses biographes que Pindare, comme tous les Thébains de haute naissance, jouait de la flûte ; même le nom de son maître est conservé. Il ne peut donc être fortuit si, la première fois où il composa en trimètres épitritiques, ce fut dans l'unique ode qu'il dédia à un vainqueur du concours de flûte aux jeux pythiques, Midas d'Agrigente. Chacune des quatre strophes de la XIIe Pythique s'achève en effet par un trimètre épitritique :

οὔλιον θρῆνον διαπλέξαισ' Ἀθάνα.
|— ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — —|

Nous avons vu qu'Aristoxène rangeait l'épitrite parmi les mètres « qui ne se prêtent pas à une composition suivie » ; cependant, nous trouvons dans les odes de Pindare, et plus tard de Simonide et de Bacchylide, des séquences de trois, quatre, cinq épitrites.

Ainsi, chaque strophe de la IXe Pythique, écrite à la gloire de héros thébains, s'achève par un tétramètre épitritique sur le modèle :

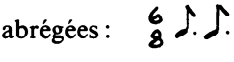
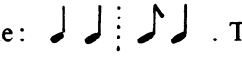
ῥίζαν ἀπείρου τρίταν εὐήρατον θάλλοισαν εἰκεῖν.
|— ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — — |

De même, la IIIe Isthmique, en l'honneur du Thébain Mélissos, commence par un tétramètre épitritique :

εἴ τις ἀνδρῶν εὐτυχήσαις ἢ σὺν εὐδόξοις ἀέθλοις
|— ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — —|.

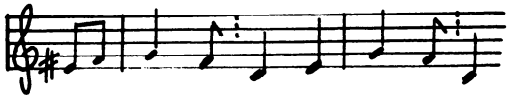
et finit solennellement par un pentamètre épitritique catalectique :

ἁμέραις ἄλλ' ἄλλοτ' ἐξάλλαξεν. ἄτρωτοί γε μὰν παῖδες θεῶν.
|— ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — —| — ∪ — Λ|

Quant au vers d'Aristophane cité plus haut, dont on aura noté la régularité épitritique, il est loin d'être isolé. Il ouvre la *párodos* (entrée du chœur) de la *Paix*, et les choreutes qui le chantent figurent les Grecs épris de paix que le vigneron Trygée a invités à délivrer la Paix du gouffre où l'a jetée Polémos, le dieu de la guerre. Le rythme dansant de leur entrée a été préparé par l'appel de Trygée, composé en vers iambiques. On sait que dans l'iambe, la brève précède la longue : ∪ –. Dans le mètre iambique, constitué de deux iambes, la première brève peut être remplacée par une longue : – – ∪ –. Dans ce cas, comme nous l'avons vu pour le mètre trochaïque, les deux longues successives sont légèrement abrégées :  , ou alors le mètre se change en épitrite troisième :  . Tel est le mètre fondamental de *tous* les vers de l'appel de Trygée ; mais il faut noter aussi que son premier vers est emprunté à une chanson populaire à la mode, la « chanson de Datis ». Si nous le lisons en élevant la voix sur les syllabes accentuées :

ὡς ἥδομαι καὶ χαίρομαι κεὐφραίνομαι (v. 291),
—|—∪— —| — ∪— —| — ∪— Λ|

nous entendons non pas des épitrites troisièmes, mais des épitrites seconds précédés d'une levée. Leur correspondance est complète avec le *kalamatianós* de l'Exemple N° 1 :



Tous les vers suivants dans l'appel de Trygée sont taillées sur le modèle de l'incipit de la chanson de Datis :

ἀλλ' ὦ γεωργοὶ κἄμποροι καὶ τέκτονες
—| — ∪— —| — ∪— —| — ∪—

καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι
—| —∪— —| — ∪— —| — ∪—

καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ', ὦ πάντες λεώ.
—| —∪— —| — ∪ — —| — ∪— Λ|

De tout ce que nous avons vu, comment ne pas conclure que des vers épitritiques se rencontraient dans la poésie populaire des anciens, et notamment dans leurs chansons à danser ? Cela éclaire aussi le sens de deux vers de Pindare, au début de la IIIe Olympique, qui ont embarrassé les philologues. En voici la traduction :

> C'est ainsi que la Muse m'assista lorsque je découvris
> une manière inédite et brillante d'adapter
> à la sandale dorienne le chant qui embellit les fêtes.

Par « sandale dorienne », Pindare n'entend évidemment pas le mode dorien, l'échelle dorienne, comme l'ont voulu certains exégètes, mais, comme l'a judicieusement noté un commentateur ancien, le « rythme dorien », on dirait mieux : le pas dorien (« sandale », πεδίλῳ étant le substitut d'un prosaïque « pied », ποδί). Et ce « pas dorien », ce devait être précisément l'épitrite, puisque les vers en question combinent dactyles et épitrites :

Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
|— ∪ — —|— ∪ — —|— ∪∪|— ∪ ∪| — —|— ∪ ⏑ ∧|

Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ
|—∪— —|— ∪ — —|— ∪ — —|

ἀγλαόκωμον.
|— ∪∪ — ⏑ |

Ce n'est pas un hasard si Pindare, dans cette ode triomphale, exalte deux héros particulièrement vénérés chez les Doriens, à savoir les Dioscures.

Résumons les résultats de notre enquête :

Primo : Il existait chez les anciens des chansons populaires dont le rythme était épitritique. Nous en voulons pour preuve la « chanson de Datis » conservée dans la *Paix* d'Aristophane ; le fait que Datis dise χαίρομαι au lieu du pur attique χαίρω montre bien qu'il est un homme du peuple.

Secundo : Les flûtistes de Grèce continentale devaient jouer, de préférence, des airs sur le rythme de l'épitrite. Nous en voulons pour preuve l'inscription gravée sur le monument de Pythocritos.

Tertio : Ce rythme a été introduit par le Thébain Pindare dans l'ode triomphale. Et enfin : c'est sur le rythme épitritique que devaient danser les Doriens.

Il me reste à rappeler qu'à Karditsa en Béotie fut trouvée une inscription du premier siècle de notre ère, gravée par les habitants du bourg d'Akraiphié en l'honneur de leur compatriote Epaminondas (*I.G.* VII 2712). Parmi les bienfaits du personnage, l'inscription mentionne qu'il « fit célébrer avec magnificence les processions traditionnelles et exécuter religieusement la danse ancestrale des *syrtós* ».

Dès l'Antiquité, les habitants de la Grèce continentale ont donc dansé le *syrtós* que nous appelons *kalamatianós*, dont on a raison d'identifier le rythme avec l'épitrite.

Venons-en maintenant au second exemple de continuité entre la Grèce antique et la Grèce moderne : le vers de quinze syllabes. Je ne puis traiter ce sujet sans évoquer le grand savant, l'ami très cher que nous avons perdu, Linos Politis. Sa dernière communication faite devant ses collègues de l'Académie d'Athènes avait pour titre : *Vues nouvelles sur l'origine et la structure du décapentasyllabe* (1981 : 211-228). Son intention première était de résumer les acquisitions récentes de la recherche des néohellénistes concernant la provenance de ce vers, devenu le vers populaire grec par excellence, celui qui, pour reprendre les termes de Séféris cités par Politis, « a approché, plus que tout autre rythme, l'ondoiement profond de notre parler ».

Politis terminait la revue de ces études en s'arrêtant à l'article publié par Michael Jeffreys dans les *Dumbarton Oaks Papers* (1974). Jeffreys y affirme que le vers qualifié de « politique » (c'est-à-dire de « vulgaire ») par les érudits byzantins provient du *versus quadratus* latin :

Salva Roma, salva patria, salvus est Germanicus.

Cette théorie fort improbable (qui néglige le fait que le *versus quadratus* est de rythme trochaïque, alors que le vers « politique » est de rythme iambique) reposait sur la prétendue constatation qu'un écart de plus de mille ans séparait le dernier tétramètre iambique, dans une comédie de Ménandre, du premier vers politique écrit au début du Xe siècle, et que par conséquent toute filiation était exclue.

Arrivé à ce point, L. Politis fut obligé de modifier son exposé, du fait qu'un collègue l'avait informé de la publication récente, par un papyrologue anglais, d'un texte du IIe siècle après Jésus-Christ contenant des vers dont la structure était semblable à celle du décapentasyllabe (Haslam 1981). « Les vers du papyrus, écrit Politis, sont des tétramètres iambiques catalectiques, vers connus de la métrique antique, utilisés surtout dans la comédie [...]. L'éditeur estime que des vers de ce type devaient être assez populaires à la fin de l'Antiquité et se rencontrer d'ordinaire dans les genres littéraires inférieurs. 'J'ose proposer (ajoute l'éditeur) que le vers politique byzantin, encore fort usité de nos jours, tire son origine directement et, serait-on tenté de dire, par quelques voies encore inexplorées, du vers dont notre papyrus offre un spécimen caractéristique.' Bien entendu, poursuit Politis, les vers sont prosodiques (c'est-à-dire fondés sur l'alternance des syllabes longues et brèves) et non pas toniques (c'est-à-dire fondés sur l'accent des mots) ; il est remarquable cependant que tous, sans exception, sont accentués sur l'avant-dernière syllabe, et portent donc le principal signe distinctif du décapentasyllabe moderne. On en jugera par un exemple :

ἐνταῦθα γοῦν ὁ δήμιος ἔστησε τὸν προφήτην

La trouvaille, conclut Politis, apporte un témoignage inattendu, exceptionnellement précoce, et pose un problème à la recherche philologique ».

Ajoutons que Haslam compare en note les vers qu'il publie avec les vers d'un autre papyrus, contenant une collection de textes magiques, incantations, exorcismes et sorts. Wessely (1885 : 31), le premier éditeur du papyrus en

question, avait distingué, à côté d'invocations à différentes divinités, écrites en hexamètres dactyliques et en trimètres iambiques, une invocation à la Lune qui est effectivement en tétramètres iambiques catalectiques. Bien que le papyrus soit daté du IVe siècle, il semble reproduire des modèles sensiblement antérieurs. Dans ses tétramètres iambiques, on n'observe point encore la tendance à accentuer la pénultième, comme dans le papyrus révélé par Haslam. Voici le début du papyrus magique :

Ἥ δεῖνά σοι θύει, θεά, δεινόν τι θυμίαμα,
αἰγός τε ποικίλης στέαρ καὶ αἷμα καὶ μύσαγμα,
ἰχῶρα παρθένου νεκρᾶς καὶ καρδίαν ἀώρου ...

On peut dire que certains vers d'Aristophane étaient déjà plus proches du vers politique, comme ce vers du *Plutus* qui fait l'effet d'une variante de la chanson de Datis citée plus haut :

ὡς ἥδομαι καὶ τέρπομαι καὶ βούλομαι χορεῦσαι (*Pl.* 228)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

On remarque à l'audition que les accents de durée coïncident avec les accents de hauteur, comme pour mieux suggérer l'envie irrépressible qu'éprouve le coryphée de danser.

De tels tétramètres iambiques ne se trouvent que chez les comiques ; les tragiques devaient les considérer comme inappropriés à l'art élevé, comme « vulgaires », annonçant en cela le préjugé des érudits byzantins contre le vers « politique ».

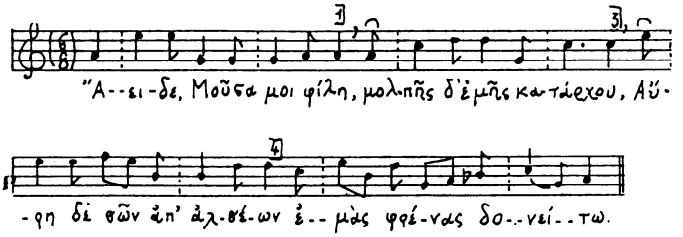
C'est la raison qui me fait considérer comme populaire un distique auquel ni moi-même, ni ceux qui ont étudié l'origine du vers politique, n'avions prêté attention. Il s'agit encore d'une invocation, non pas à la Lune, comme dans le papyrus magique, mais à la Muse ; elle est connue depuis 1581, date à laquelle elle a été publiée par Vincentio Galilei, le père de l'astronome (1602 : 96). Il l'avait découverte dans un manuscrit du XVe siècle (alors qu'elle existe déjà dans des manuscrits du XIIIe et du XIVe), parmi des poèmes mis en musique par Mésomède, compositeur crétois de la cour d'Hadrien, er parmi des traités de théorie musicale :

ἄειδε, Μοῦσα μοι φίλη, μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων ἐμὰς φρένας δονείτω.

Chante, ma Muse bien-aimée, daigne entonner ma mélopée,
et qu'un souffle venu de tes bosquets sacrés
fasse vibrer mon âme !

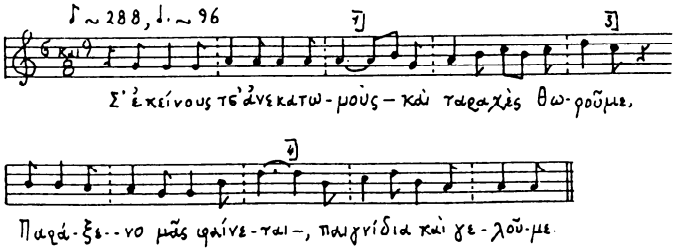
Alors que les poèmes de Mésomède sont écrits en dialecte dorien archaïsant et sur des mètres antiques, le distique ci-dessus, d'une langue simple, est composé dans le vers populaire qu'est le tétramètre iambique cata-

lectique. Il est vrai que ses accents musicaux ne coïncident pas toujours avec des longues ; ils sont rendus cependant par la mélodie. Cette mélodie nous est conservée dans la notation antique, que nous lisons sans peine grâce aux tables des théoriciens.



Exemple N° 2 : *Invocation à la Muse.* Voir note 2.

La première fois que je chantai cette mélodie (Exemple N° 2) d'après la transcription de Théodore Reinach[2], elle me rappela aussitôt un air que j'avais enregistré en Crète en 1954, lors de la mission des Archives musicales de folklore de Mme Melpo Merlier (Exemple N° 3). Les vers que chantait le vieux Vardas sont tirés du premier chant du poème versifié d'*Erotocritos*, du XVIIe siècle (vers 1629-1640, édition St. Alexiou 1980). On constate qu'ils ressemblent étroitement à l'invocation à la Muse, par le rythme, par l'ambitus presque identique, par les degrés où aboutissent les quatre hémistiches.



Exemple N° 3 : Extrait d'*Erotocritos*, chant I, vers 1629-1630. Chant : Georges E. Vardas, dit Kazanis, du village de Krousta, district de Merabello (Crète orientale). Enregistrement : Archives musicales de folklore, Athènes, bande P I v 1.

Je pense en conclusion que pour approcher la musique antique, restée si mystérieuse à tant d'égards, la meilleure manière est d'étudier la chanson populaire authentique, et ce non pas dans l'esprit du savant Coray, qui condescendait à lire *Erotocritos* et d'autres « monstres » de la Muse populaire, comme on cajole la « laide servante » pour obtenir les bonnes grâces de la « sublime maîtresse », mais comme un vieillard qui se laisse émouvoir par une belle jeune fille dont le visage lui rappelle la grand-mère qu'il avait aimée dans sa jeunesse.

Notes

* Le 15 mai 1984, sur invitation du professeur P. D. Mastrodimitris, directeur du Département de philologie grecque moderne, Samuel Baud-Bovy faisait dans l'amphithéâtre Spyridion Lambros de l'Université d'Athènes une conférence destinée aux étudiants de la Faculté des lettres. Sous le titre Αρχαία και νέα Ελλάδα, le texte grec de son exposé a paru dans l'Annuaire scientifique de la Faculté des lettres de l'Université d'Athènes, 1985, p. 549-560; il s'agit du dernier article imprimé de son vivant par le savant genevois. La version française qu'on va lire est due à Bertrand Bouvier.

[1] J'utilise les signes de la métrique : – pour la syllabe longue, dont la durée correspond à la noire (♩), ∪ pour la syllabe brève, dont la durée correspond à la croche (♪), et ∧ pour le soupir (𝄾).

[2] Non pas celle qu'on lit dans son ouvrage *La musique grecque* (1926 : 194), mais celle qu'il publia dans l'article intitulé « L'hymne à la Muse » (1896 : 3). Je ne m'arrêterai point ici aux menues retouches que j'apporte à la transcription de Reinach.

Bibliographie

AVEROF Georges
1978 *Κυπριακοί λαϊκοί χοροί.* Nicosie.

GALILEI Vicentio
1602 *Dialogo della Musica antica e moderna.* Florence. (2e éd.).

GEORGIADES Thrasyboulos
1949 *Der griechische Rhythmus.* Hambourg.

HASLAM M.W.
1981 « Narrative about Tynouphis in Prosimetrum ». In : *Papyri Greek and Egyptian.* London. P.35-45 (ed. in honour of Eric Gardner Turner).

JEFFREYS Michael
1974 « The Nature and Origins of the Political Verse ». In : *Dumbarton Oaks Papers* 28 : 142-195.

POLITIS Linos
1981 « Vues nouvelles sur l'origine et la structure du décapentasyllabe » (en grec). *Πρακτικά της* Ακαδημίας Αδηνών 56 : 211-228.

REINACH Théodore
1896 « L'hymne à la Muse ». *Revue des études grecques* IX : 1-22.
1926 *La musique grecque.* Paris.

SWETS Wouter
1958 « Development of unusual metrical types in the folk music of the Balkans and Asia Minor ». *Antiquity and Survival* II : 387-404.

WESSELY Carl
1885 « Griechische Zauberpapyri von Paris und London ». *Denkschriften der kais. Akademie der Wissenschaften,* Philol.-hist. Klasse, 36, 2. Abt., Vienne, p. 27-298.

LA FORMATION DU *LĂUTAR* ROUMAIN*

Speranţa Rădulescu

Quand le métier de *lăutar*[1] est, par tradition, l'occupation première et le principal moyen de subsistance d'une famille, les enfants sont tout naturellement orientés vers ce même métier, sans qu'il y ait d'alternative pour eux ni d'opposition de leur part. Il va de soi qu'ils apprennent la musique, et même très vite, afin de pouvoir aider leur père à subvenir à leurs besoins le plus tôt possible. Si bien que la question : « Pourquoi êtes-vous devenu *lăutar* ? » les déconcerte et leur semble dépourvue de sens. « Pourquoi ? ! Mais parce que mes parents étaient musiciens ! » (Gheorghe Gajună, joueur de bugle, Valea Mare/Vaslui) ; « De père en fils, les miens ont toujours été *lăutari* » (Niculaie Enache, joueur de *cobza*[2], Bughea de Sus/Argeş) ; « Eh bien, puisque mon père jouait du violon, moi, j'ai grandi avec à la maison, et j'ai appris à mon tour. On était quatre enfants, et tous sont devenus musiciens » (Gheorghe Covaci, violoneux, Dragomireşti/Satu Mare).

Les musiciens ne forment pas une corporation fermée : ils peuvent adopter des membres de catégories sociales différentes, de même qu'exclure de leurs rangs ceux qui n'honorent pas leur condition. Il arrive aussi qu'un fils de paysan ou d'artisan manifeste le désir de devenir *lăutar*, et ce désir est compris, souvent même encouragé par son père. « Les *lăutari* sont venus, ils ont joué à une noce, chez nous, et quand j'ai vu combien les gens les trouvaient sympathiques, j'ai demandé à mon père de me conduire chez lui [le musicien Marin Păturеanu de Lingureni/Vlaşca] pour apprendre le violon » (Vasile Anghelache, violoneux, Greaca/Călăraşi) ; « Mon père m'y a envoyé, j'avais du plaisir à apprendre » (Andrei Codruş, violoneux, Şomcuta Mare/Satu Mare). Cependant, dans ce cas, les condition de formation d'un *lăutar* sont en général moins favorables, car l'enfant ne bénéficie pas de l'appui ni de l'exemple d'une personne de son entourage immédiat, si bien que son apprentissage suit une voie quelque peu différente. Lorsque le père peut se permettre de le confier à un musicien professionnel, cet obstacle est moindre et peut être surmonté. Mais à défaut de ressources matérielles suffisantes pour payer un apprentissage, l'apprenti-musicien a plus de difficulté à s'instruire lui-même. Or, bien que réduites, ses chances de réussite n'en demeurent pas moins réelles.

Les étapes de l'apprentissage

L'apprentissage se déroule en plusieurs étapes – successives ou simultanées – dont la durée dépend de la nature de l'instrument, de son degré de difficulté et de sa fonction (mélodique ou d'accompagnement) dans le *taraf*[3], tout comme du talent, de l'assiduité et des conditions de vie de l'apprenti-musicien.

Il n'y a pas d'âge optimal pour entreprendre l'apprentissage. Certains enfants se mettent à étudier tout jeunes, à partir de cinq, six ou sept ans ; mais c'est à l'âge de dix ou douze ans, voire même plus tard, que leur formation débute réellement. Il n'est pas rare que l'étude du violon – instrument le plus difficile – ne débute qu'à l'âge de quinze, seize ou même dix-huit ans. Néanmoins, le violoneux acquiert très vite une agilité technique et une maîtrise exceptionnelles de son instrument. « J'avais dix-huit ans lorsque j'ai commencé à apprendre, comme ça, par jeu. Deux ans plus tard, je jouais aux danses [de village] » (Gavrilă Miclea, violoneux, Micleşti/Alba). « J'avais vingt-six ans lorsque je me suis mis à apprendre » (Dan Mihail, Şeulia/Mureş). Fircă Păun de Renaşterea/Ilfov prétend même n'avoir touché au violon qu'à quarante-cinq ou quarante-six ans, mais un tel cas est rare ; de plus, il faut tenir compte du fait que ce *lăutar* avait été jusqu'alors joueur de *ţambal*[4] et chanteur.

L'apprentissage dirigé par un maître

Si l'enfant vient d'une famille de *lăutari*, c'est son père qui décide du choix de l'instrument. Tout en tenant compte des aptitudes de l'enfant, qu'il a eu la compétence et le loisir de tester, ce dernier se laisse surtout guider par les perspectives qu'il peut lui assurer. Il faut avant tout que l'instrument choisi soit à la mode : « A l'époque, on avait besoin de guitaristes, il n'y en avait pas » (Alexandru Gruia, Poiana Mare/Dolj). « A ce moment, le *ţambal* a pénétré dans notre village, et moi, j'ai été preneur » (Dumitru Iordache, Munteni/Vaslui).

Le père veille en outre à ce que ses enfants apprennent chacun à jouer d'un instrument différent, afin qu'ils puissent former un « *taraf* familial ». « Le père a voulu que je devienne un bon guitariste plutôt que d'apprendre le violon, car j'ai déjà des frères aînés qui en jouent » (Alexandru Gruia, Poiana Mare/Dolj). Cependant, le choix du père n'est pas forcément le meilleur : les modes passent, les familles se dispersent, les enfants ont peut-être d'autres penchants... Par conséquent, le premier instrument enseigné à un enfant n'est pas d'emblée celui dans lequel il se spécialisera par la suite. Mais son abandon et le choix d'un autre ne constituent pas un drame. D'ailleurs, il est normal pour un bon musicien de jouer de plusieurs instruments.

L'apprentissage avec un maître, qu'il soit un membre de la famille ou non, est suivi attentivement et dirigé avec méthode. Cependant, les *lăutari* sont rarement capables de décrire d'une manière cohérente et détaillée comment

ils sont parvenus à maîtriser leur instrument ; une fois réunis et soumis à un examen comparatif, leurs témoignages, du reste fort imagés, n'en permettent pas moins de tirer un certain nombre de conclusions.

« Je suis resté chez lui six mois environ. J'allais chez lui tous les jours, c'était près de chez nous. Je jouais deux heures, trois heures ... Il me montrait : 'Mets ton doigt là !' Je jouais en même temps que lui ; ensuite, il me faisait jouer tout seul et écoutait ; quand ce n'était pas bien, il me corrigeait » (Constantin Chiriţă, violoneux, Renaşterea/Ilfov).

« Le violon s'apprenait en deux ou trois ans, mais moi, je l'ai appris en six mois... Tous les jours que j'ai passés chez lui, j'y restais quatre ou cinq heures, matin et après-midi... Je jouais à ses côtés, c'est-à-dire que je l'écoutais jouer, puis je jouais à mon tour... » (Mitică Burcea, violoneux et chanteur, Merenii de Sus/Teleorman).

« J'ai appris d'abord à jouer les accompagnements en sol et en ré... selon ce que le père chantait. Puis l'accompagnement de danses : l'*ungureasca*, la *sîrba*... selon les besoins. D'abord, j'ai appris des chansons, ensuite, de temps à autre, une danse plus facile... » (Alexandru Manea, violoneux et chanteur, Fureşti/Argeş).

« J'ai commencé à jouer à douze ans, avec le père Gheorghiu. Mon père avait été joueur de *ţambal*, j'avais un instrument à la maison, c'est là que j'ai appris l'accompagnement syncopé. Mais c'est le père Gheorghiu qui a fait de moi un joueur de *ţambal*. Je le regardais jouer du tympanon, j'étais attentif. Lorsque je ne savais pas, il me montrait. En 1940, je savais déjà, je l'avais regardé jouer depuis l'âge de douze ans [donc pendant cinq ans environ] » (Petre Manole, Clejani/Giurgiu).

« Mon oncle était violoneux, mais il me montrait aussi comment jouer du *ţambal*, car il s'y connaissait ». L'enseignement dura deux ans ; chaque jour, le maître lui montrait autre chose, puis il le laissait s'exercer seul ; il habita chez lui six mois environ. « Au bout de deux ans, je commençai à jouer avec d'autres jeunes de mon âge, car je ne pouvais pas jouer avec lui ; c'était un homme sérieux, âgé » (Fircă Păun, joueur de *ţambal* et violoneux, Renaşterea/Ilfov).

« D'abord le souffle, puis le doigté, les tonalités... ». L'apprentissage dura deux mois : « Je me suis mis à jouer dans l'ensemble dès le début, mais je jouais quand et où je pouvais » (Iordache Lungu, joueur de bugle basse, Fereşti/Vaslui).

« C'est avec un de mes frères que j'ai appris ; j'étais encore petit, j'avais une dizaine d'années ; il m'a bien fait connaître la musique, les tonalités, l'accompagnement. Il était le seul à avoir une *cobza*, moi, je n'en avais pas... il m'apprenait à poser les doigts, à garder la mesure. Je regardais comment il posait ses doigts, je m'en souvenais, ensuite il me passait l'instrument et je jouais aussi. J'ai appris pendant une année ; ensuite, j'ai commencé à jouer » (Costică Gîndac, violoneux et joueur de *cobza*, Clejani/Giurgiu).

« Il m'apprenait d'abord à fredonner la chanson, puis il me montrait comment mettre les doigts sur les trous. J'apprenais une chanson par semaine... J'étais plus astucieux que lui : dès qu'il me jouait la mélodie, je la lui volais » (Miron Stîngă, clarinettiste, Mîndra/Braşov).

Petre Manole, *lăutar* du village de Clejani et son *ţambal.* 1988 (photo : Alan Humerose).

« D'abord, j'ai appris les accompagnements, ensuite les mélodies. Pour chaque instrument, ce sont les mêmes règles. Avec l'accompagnement, on peut déjà se débrouiller, gagner sa vie. Si on les a bien dans l'oreille, les mélodies viennent plus vite ensuite. Tous les musiciens doivent connaître les accompagnements » (Vasile Stabcum, violoneux, Tamaşi/Ilfov).

Il semble donc qu'à l'exception de ceux qui font leur apprentissage auprès d'un musicien lettré ou quasi lettré établi en ville – et cette catégorie de maîtres, bien plus nombreuse qu'il n'y paraît, existe effectivement – le *lăutar* assimile en premier lieu, et quel que soit son instrument, les éléments suivants : la position, le coup d'archet, le doigté ; l'identification d'oreille des tonalités ; les formules et les modalités de l'accompagnement ; les accompagnements ; enfin, dans le cas de ceux qui jouent d'un instrument mélodique, les mélodies proprement dites. Le maître explique un élément à son élève, le laisse travailler seul afin de former et de consolider ses réflexes, puis contrôle le degré d'assimilation pendant la leçon suivante. Les séances de travail, toujours intensives, sont relativement régulières et fréquentes.

La plupart des *lăutari* se souviennent que les premières mélodies étudiées étaient des chansons. « D'abord, j'ai appris quelques chansons, ensuite, de temps en temps, une danse plus facile, une ronde... » (Alexandru Manea, violoneux, Fureşti/Argeş). « J'ai tout de suite su exécuter ceci [l'informateur joue un accompagnement], ensuite, je me suis essayé aux chansons, aux mélodies d'oreille » (Aurel Gore Dima, violoneux, Teiş/Dîmboviţa).

Cependant, certains *lăutari* estiment que les chansons sont plus difficiles, si bien qu'ils les apprennent seulement après avoir assimilé les danses. « Peu à peu, j'ai commencé à apprendre une *sîrba* par ci, une *hora* par là, puis une valse, un tango... les chansons, je les ai apprises plus tard, car elles sont plus difficiles » (Roman Varioglu, clarinettiste, Paşacîgla/Tulcea).

Le processus de la mémorisation d'oreille et de la transposition instrumentale des mélodies est mal connu. Formés selon des principes implicites, les *lăutari* sont, au demeurant, incapables de les décrire ; quant aux enquêteurs, ils n'ont pas toujours su les amener à se remémorer leur apprentissage et à l'expliquer. Nous pensons que la mémorisation est facilitée par les liens que l'apprenti-musicien établit entre les nouvelles mélodies à retenir – intégralement ou partiellement – et les mélodies ou bribes de mélodies largement répandues, voire même stéréotypées. Quant à la transposition musicale, elle semble se fonder sur la corrélation entre l'ouïe et le toucher : le musicien capte les intervalles et les mélodies en les transformant inconsciemment et instantanément en distances physiques et en successions de mouvements des doigts, des bras ou des lèvres sur l'instrument.

L'apprentissage est rude. Que ce soit dans le cadre familial ou auprès d'un maître étranger à celui-ci, on n'épargne pas les punitions corporelles aux élèves. « Il me frappait de son archet sur les doigts... » (Pamfil Decancea, violoneux, Deoncani/Alba). « J'en recevais bien une de temps en temps » (Gligor Musca, violoneux, Abrud/Alba). Mais le temps aidant, les *lăutari* se souviennent sans ressentiment des corrections qui leur ont été infligées. « Il

me frappait, car il était nerveux ; je ne me fâchais pas, pourquoi me serais-je fâché, c'était de ma faute » (Constantin Chiriţă, violoneux, Renaşterea/Ilfov).

Pendant sa formation, l'apprenti-musicien passe souvent de longues heures chez son maître. Si celui-ci habite dans un autre village ou en ville, il s'installe chez lui et le suit partout où il se rend. « J'avais fini mon école. Il m'a emmené en chariot. Je suis resté une année chez lui. Quatre mois plus tard, il m'envoyait mener une noce » (Vasile Anghekache, violoneux, Greaca/ Călăraşi). Quand le maître et l'élève sont parents, les leçons sont gratuites. « Je ne lui ai rien payé du tout, c'était mon oncle » (Dumitru Moţoi, contrebassiste, Clejani/Giurgiu). « Je ne lui ai pas donné un sou, on est parent » (Mitică Burcea, violoneux et chanteur, Merenii de Sus/Teleorman).

Il arrive même que les maîtres étrangers à la famille renoncent à se faire rémunérer. « Il ne payait pas, je le faisais par affection ; ce métier, c'est comme ça, on le fait par plaisir » (Gheorghe Muntean, maître de violon, Boroşd/Hunedoara). « Je n'enseignais pas pour de l'argent, celui qui n'avait pas de parents, on lui enseignait le métier par charité » (Dumitru Moţoi, contrebassiste et chanteur, Clejani/Giurgiu). Parfois, l'apprenti témoigne sa reconnaissance à son maître en l'accompagnant gratuitement aux noces et aux danses du village ou en aidant aux travaux ménagers. « Non, je ne lui ai rien payé, je travaillais pour lui, je soignais sa vache, ses chevaux, ce qu'il y avait là, à la campagne » (Constantin Chiriţă, violoneux, Renaşterea/Ilfov).

Mais dans la plupart des cas, la formation se paie en espèces ou en nature. « Je lui ai payé 2000 lei [pour trois mois d'enseignement, en 1949]. C'était alors une bonne somme, sachez-le, le prix d'une vache... mon entretien compris » (Mircon Stîngă, clarinettiste et violoneux, Mîndra/Braşov). « Je lui ai donné 2000 lei comptant, plus dix mesures de blé et dix de maïs pour ma nourriture » [pour un an environ, en 1961] (Vasile Anghelache, violoneux, Greaca/ Călăraşi).

Bien que l'apprentissage soit rude et entraîne des privations, et qu'il lui soit parfois imposé, l'élève fait généralement preuve d'assiduité. « Cela m'a plu et j'ai appris » (Andrei Cotruş, Şomcuta Mare/Satu Mare). « J'ai aimé apprendre ce métier » (Vasile Anghelache, violoneux, Greaca/Călăraşi). Un seul *lăutar* regrette d'avoir dû renoncer à ses projets d'avenir au profit de la musique. « Lorsque j'ai terminé l'école primaire, j'ai demandé à mon père de me faire apprendre le métier que je voulais ; il a refusé, disant qu'il avait besoin d'un violoneux pour pouvoir élever ses dix enfants » (Theodor Alecu Dumitrescu, violoneux, Piteşti/Argeş).

Certains apprentis essuient un échec par manque d'aptitude ou de zèle. Radu Rusu, violoneux de Mărăceni/Mureş, qui a formé beaucoup de *lăutari*, constate que « s'il n'a pas une bonne oreille, je ne lui apprends rien, cela n'a pas de sens ».

Quelques documents consultés se rapportent – quoique d'une manière fort sommaire – aux « écoles de *lăutari* ». Il semble, en effet, que les musiciens tziganes, regroupés en quartiers autonomes dans certaines villes, aient parfois pris l'initiative de fonder des écoles de musique non officielles mais fonctionnant sur une base régulière, pour y former leurs propres enfants. « Nous sommes six pour nous occuper des enfants. Pas maintenant, car c'est

la saison des travaux des champs, mais dès septembre, on fait de la musique. Une heure ou deux par jour... l'année passée, on a eu deux élèves ; ils viennent tous les deux jours... La première fois, je leur enseigne deux ou trois mélodies, le lendemain d'autres... » (Victor Radu, maître de violon, Morăreni/Mureş).

L'imitation non contrôlée par les adultes

L'imitation non contrôlée par les adultes joue un rôle crucial dans la formation des *lăutari*, même de ceux qui ont été formés par un maître. « J'ai regardé les Tziganes, j'ai vu comment ils bougeaient leurs doigts, et j'ai appris » (Relu Sibişan l'aîné, violoneux, Căstău/Hunedoara). « J'ai d'abord appris à la maison, à la campagne, sur la terrasse. En regardant les gars de la communauté qui savaient jouer ; je regardais un peu l'un, un peu l'autre ... je n'ai pas eu de maître » (Constantin Buzdugan, violoneux, Bolintinu din Deal/ Ilfov). « Il y en avait qui fredonnaient les mélodies, d'autres, je les écoutais jouer » (Gavrilă Miclea, violoneux, Micleşti/Alba). « J'ai appris tout seul, j'ai pris un *fluier*[5], puis une clarinette, et j'ai joué jusqu'à ce que je sache. Personne ne m'a rien montré » (Ilie Oiniţa, clarinettiste, Copăceni/Ilfov). « Lorsque j'avais seize ans, je savais jouer du *fluier*. Ensuite, je suis allé dans les montagnes avec le bétail. Et là, dans les montagnes, auprès des moutons, j'ai joué, un jour comme ci, l'autre comme ça, pour ne pas rester sans rien faire... Et petit à petit, toujours avec mon *fluier*, peut-être est-ce Dieu qui m'a donné l'idée d'apprendre » (Ion Marinoiu, joueur de *fluier* et de clarinette, Poienărei/Argeş).

Notons en passant que d'après nos informations, nombre de clarinettistes sont au départ des flûtistes bergers, qui « se modernisent » au moment où ils quittent leurs montagnes pour s'établir dans les villages.

Toutefois, une enquête plus approfondie a révélé que la plupart des soi-disant autodidactes finissent toujours par se souvenir de quelqu'un qui, dans leur enfance, a suivi leurs premiers essais, ne fût-ce que sporadiquement. Et lorsque cette surveillance temporaire fait défaut, elle est souvent compensée par les conseils prodigués à l'apprenti par les membres les plus âgés du *taraf* pendant les premiers mois ou les premières années passées ensemble.

L'autodidacte « pur » tout comme le musicien « dressé » représentent donc des modèles extrêmes qui n'existent pas dans la réalité. Si l'imitation des collègues est une question de degré chez les *lăutari* au même titre que dans n'importe quel autre métier, son importance est, dans le cas présent, nettement plus grande que dans la musique classique, car l'auto-instruction se prolonge bien au-delà de la fin de l'apprentissage proprement dit. En fait, tout au long de sa vie active, le *lăutar* ne cesse de « saisir au vol » des mélodies, des formules d'acompagnement, des astuces techniques, etc. Il imite ses collègues et, plus récemment, les vedettes de la radio, des disques et de la télévision, pour faire face aux exigences d'un public avide de nouveautés et captivé par les modes. « Le métier de *lăutar* est très difficile, constate le violoneux Alexandru Manea de Fureşti/Argeş, c'est un métier qui demande de l'instruction : quoi qu'on sache, on n'en sait jamais assez, il faut sans cesse apprendre du nouveau et se mettre au goût du jour ».

L'apprentissage dans le cadre du *taraf*

D'une manière générale, l'apprentissage de l'instrument, qu'il se fasse auprès d'un maître ou non, est rapide : au bout de deux ou trois ans, parfois même avant, les enfants devenus des adolescents se produisent en public pour recevoir le « baptême du feu ». Les premières sorties du jeune musicien, toujours en qualité d'accompagnateur, sont surveillées attentivement soit par son maître (membre du *taraf*, voire même son chef), soit par les autres adultes de la formation, prêts à lui venir en aide. Le premier violon ou le chef du groupe accompagnateur lui indique par des gestes ou oralement les tonalités, les accords, les moments et le sens des déplacements harmoniques. C'est sous cette forme que l'apprentissage se poursuit pendant quelque temps : le jeune musicien « joue toutes les fois qu'il peut » (Iordache Lungu, joueur de bugle, Fereşti/Vaslui). Par la suite, sa participation aux prestations de l'ensemble devient de plus en plus constante : le jeune remplace progressivement son mentor, au fur et à mesure que son jeu se perfectionne et que son répertoire s'agrandit ; son talent mûrissant, il acquiert peu à peu une expérience suffisante pour devenir indépendant ou pour prendre la direction du *taraf* dans lequel il a débuté. « Il m'emmenait aux danses dominicales et aux noces pour que j'apprenne auprès de lui. J'ai débuté tout seul à l'âge de quatorze ans, j'ai formé un groupe de trois personnes » (Dumitru Moţoi, violoneux, Clejani/Giurgiu). « Au bout de six mois, j'ai pu jouer pour mon propre compte, car j'avais auprès de moi mon frère aîné » (Constantin Chiriţă, violoneux, Renaşterea/Ilfov).

Lorsque l'enfant est exceptionnellement doué et qu'il apprend vite, sa « sortie » dans le cadre du *taraf* est, elle aussi, précoce. Il devient alors l'attraction de l'orchestre, et son père (qui l'accompagne toujours), de même que les autres membres du *taraf*, profitent de cette situation avantageuse. « J'étais encore petit [neuf ou dix ans], les gens me faisaient monter sur la table pour me voir » (Lache Tunăreanu, joueur de *ţambal*, Otopeni/Bucarest). « A neuf ans, je jouais mieux que tous les joueurs de *cobza* de notre village, et comme mon frère avait dû faire son service en 1907 et que mon père n'avait personne avec qui jouer, il m'a acheté un mètre de ruban rouge, l'a attaché au manche de la *cobza* et m'a emmené avec lui aux noces et dans les cabarets, comme cela se faisait dans le temps à la campagne » (Ion Zlotea, joueur de *cobza*, Tegheş/Ilfov). « Il m'emmenait aux noces avec lui, il m'attachait la guitare au cou avec une ficelle, je ne pouvais pas la tenir dans mes bras » (Gruiţa Ştefan, guitariste et chanteur, Poaina Mare/Dolj).

C'est donc à partir de vingt ans ou même avant que les joueurs d'instruments mélodiques, en particulier les violoneux, sont en mesure de constituer leur propre *taraf* ou d'assumer la direction de celui dans lequel ils ont débuté, en y remplaçant souvent leur mentor ou leur père. Quand ils atteignent la quarantaine, les *lăutari* sont physiquement et nerveusement usés (n'oublions pas qu'une noce dure deux, trois, voire même quatre jours pendant lesquels les musiciens n'ont guère le temps de se reposer). Conscients de leur déclin et du fait qu'ils seront bientôt dépassés par les jeunes, ils cèdent tout naturellement, sans drame ni sursaut d'orgueil, leur place dans l'orchestre. « Lorsqu'il

Le *taraf* Stringacii. Baia Mare, Maramureş, Roumanie, 1987 (photo : Eugen Şajter).

était plus jeune, Ion m'accompagnait, ensuite il m'a dépassé» (Maxim Ciubotar, violoneux, Sîngeorz Băi/Bistriţa-Năsăud). «Je ne leur enseigne plus rien, ce sont eux qui m'apprennent des choses, car je suis vieux maintenant» (Gheorghe Muntean, violoneux, Boroşd/Hunedoara).

C'est avec une franchise presque cruelle que les jeunes jugent professionnellement leurs aînés : «il a fait son temps, il a mangé son pain», dit Gheorghe Anghel (violoneux de 23 ans de Clejani/Giurgiu) au sujet de Nicolae Neacşu (violoneux de 58 ans, encore très bon, soit dit en passant) en présence de celui-ci. Neacşu ne paraît pas vexé : il sait que la fougue de son jeu a baissé, que son coup d'archet n'est plus aussi ferme ni son intonation aussi sûre, que sa résistance physique – qualité essentielle d'un *lăutar* - a diminué. Dans la manière de juger un collègue, ce qui compte n'est bien évidemment pas seulement la précision du jeu et l'habileté technique, mais encore le répertoire ; et là, ce qui compte n'est pas l'ampleur du répertoire individuel, dans lequel les musiciens âgés sont d'ailleurs nettement plus riches, mais le répertoire exigé lors des noces, des bals et des fêtes. Dans ce domaine, les jeunes, plus mobiles et dotés d'une mémoire plus vive, n'ont aucune raison d'avoir des complexes, bien au contraire. A mesure que l'on vieillit, l'effort pour rester au goût du jour devient toujours plus pesant, car «quoi qu'on

sache, on n'en sait jamais assez»... Par conséquent, la préférence qu'accordent les enquêteurs aux *lăutari* âgés, motivée par la valeur et l'ancienneté de leur répertoire, même lorsque celui-ci est en voie de disparition, contrarie les jeunes qui entrent ainsi en conflit avec leur propre système d'évaluation.

Le rôle de l'écriture musicale

On dit communément que les *lăutari* ne connaissent pas les notes et qu'ils jouent d'oreille : voilà une affirmation qu'il convient de nuancer. S'il est vrai que la plupart d'entre eux ignorent l'écriture musicale et que ceux qui la connaissent – et il y en a – ne suivent les partitions qu'approximativement et avec difficulté, cela ne veut pas dire pour autant qu'ils ne sachent pas nommer les notes (selon le système allemand, légèrement modifié). Néanmoins, les noms des notes les intéressent peu ; ils se préoccupent davantage des dénominations des tonalités sur lesquelles se fondent les mélodies interprétées, ainsi que des fonctions tonales et harmoniques des accords de l'accompagnement, que solistes et accompagnateurs apprennent sans exception dès le début.

A peine un *lăutar* sur six connaît l'écriture musicale classique. Ce chiffre est approximatif et se rapporte à la période 1949-1965, dont datent la plupart des documents sur lesquels se fonde notre recherche. De bonnes raisons nous incitent à croire que cette proportion ne s'est pas sensiblement modifiée au cours des dernières années. La majorité de ceux qui se sont familiarisés avec les notes sont des citadins ayant fait leur apprentissage auprès de maîtres de formation moyenne ou supérieure, ou qui ont étudié dans un conservatoire, privé ou public. Mais ce sont toujours des *lăutari* de tradition orale qui leur enseignent les rudiments de la musique. Ce n'est qu'après s'être convaincus des aptitudes de l'enfant que les parents lui permettent de se lancer dans des études plus «sérieuses». Notons en passant que les *lăutari* manifestent un grand respect à l'égard de ceux qui connaissent l'écriture musicale, les considérant comme des musiciens d'élite et aspirant à leur condition socio-professionnelle. Il est même arrivé récemment que les plus vaniteux fassent semblant de jouer d'après une partition. Connaître l'écriture musicale signifie être instruit, ce qui confère un certain prestige au musicien, tout en lui offrant le prétexte – et pourquoi pas ? – d'augmenter ses prétentions financières.

« Mon père m'a procuré un violon, il voyait que j'étais doué pour ça... j'ai appris seul... Deux ans plus tard, mon instituteur, Constantin Băjenaru, m'a appris à lire les notes... J'avais quinze ans quand j'ai terminé un cahier chez Băjenaru, et mon père m'a conduit à Bucarest chez un professeur de violon, Cristache Oinescu. J'y ai étudié pendant six mois, j'ai encore étudié un cahier. Je suis resté six mois chez lui ; ensuite, j'étais un as» (Pîrvan Răgălie, violoneux, Clejani/Giurgiu).

« Pendant deux ans, j'ai manié mon archet sans aucun maître... Mon frère Costică étudiait au Conservatoire de Bucarest. Lorsqu'il rentrait à la maison pendant les vacances, il me montrait, à moi aussi, les notes selon la méthode

Klenk. J'ai appris d'après les cahiers 1 et 2, puis j'ai pris mon violon et j'ai joué avec mon père dans un restaurant, à Piteşti» (Theodor Alecu Dumitrescu, violoneux, Piteşti/Argeş).

«Jusqu'à l'âge de quatorze ans, je n'ai touché à aucun instrument. A Huşi, j'ai appris à jouer de la guitare, ensuite de la flûte, comme ça, plutôt seul». Après son mariage, il se rendit à Iaşi où on le fit entrer au Conservatoire Ilie Lazăr (un professeur, son beau-frère). «Il m'a fait entrer au Conservatoire, et j'y suis resté sept ans. En 1905, j'ai terminé mes études. J'y ai appris la théorie, l'harmonie et la contrebasse, et ensuite Caudella m'a fait nommer professeur... Je n'ai pas suivi d'autres cours; j'aurais dû encore étudier le piano, mais pour différentes raisons, je ne l'ai pas fait; c'est-à-dire que je n'avais pas de piano». A l'époque de ses études, il rattrapa en privé ses quatre classes primaires et deux de lycée, «car j'en avais besoin pour l'harmonie; il y avait des mots que je comprenais pas très bien... Gavriil Musicescu a formé un orchestre de Conservatoire qui jouait au Théâtre national avec les élèves les plus avancés au violon, à la flûte, à la clarinette». A l'examen de fin d'études, le musicien exécuta une romance de concert pour contrebasse. «J'apprenais très bien; j'ai eu une bourse de cinquante lei par mois. J'ai remporté des prix chaque année» (Mikhail Coşma, contrebassiste, Fereşti/Vaslui). Après quelques années de professorat au Conservatoire de Iaşi, Coşma est devenu, ou plutôt redevenu, *lăutar.*

«J'ai commencé vers l'âge de douze ans à accompagner mon père... ensuite, j'apprenais comme ça, sans notes...». Il apprit l'écriture musicale en 1922-1923 «avec un professeur de Deda, Aurelian Borşianu. Il venait chez moi... 'Mets en notes comme tu l'entends!'... Je me suis procuré une méthode et j'allais chez lui deux fois par semaine, il me faisait lire la méthode en vitesse pendant une demi-heure, une heure environ, puis je jouais les mélodies, et il les notait». Il étudia avec Borşianu six cahiers de la méthode Hofmann. «Ensuite, je suis allé à Tîrgu Mureş, chez Maximilien Costin, et il m'a dit: 'Moi, je te prie de rester tel que tu es, comme dans le peuple'. Et alors, je n'ai plus continué à étudier... Quand j'entendais une mélodie, je me la rappelais tout de suite, je jouais mieux à la paysanne, j'avais une meilleure oreille. Maintenant, quand j'entends une mélodie, je la mets en notes et l'apprends, je ne me donne plus autant de mal qu'avant à apprendre les notes» (Victor Radu, violoneux, Morăreni/Mureş).

Une autre catégorie de *lăutari* «lettrés», qui compte avant tout des joueurs de clarinette, de saxophone et de bugle, mais aussi d'instruments à cordes, étudie l'écriture musicale pendant le service militaire, dans le cadre des fanfares. Le degré d'assimilation, qui dépend, entre autres, de la fonction qu'ils occupent – soliste ou accompagnateur – et de l'instrument dont ils jouent, est difficile à évaluer d'une manière générale. Lorsqu'ils quittent l'armée, la plupart d'entre eux perdent le contact avec l'écriture musicale et retournent au jeu d'oreille. Seuls quelques-uns – ceux qui travaillent ultérieurement dans des formations plus exigeantes, des établissements «de luxe», des *tarafuri* de concert ou des orchestres populaires – continuent à y recourir, quoique d'une manière intermittente.

Enfin, une troisième catégorie inclut les *lăutari* qui apprennent les notes avec l'aide de leurs collègues plus âgés ayant fréquenté une école et bénéficié de l'assistance d'un maître, ou ayant fait partie d'un ensemble militaire. La formation qu'ils reçoivent passe ainsi par le filtre d'un « semi-lettré ». Radu Vasile Rusu, violoneux de Monor/Mureş, par exemple, se souvient que le premier à lui avoir mis l'instrument entre les mains était son grand-père qui lui apprit également les notes. Par la suite, il compléta et approfondit les connaissances acquises pendant son service militaire. A son tour, Vasile Rusu a eu des élèves venant de sa commune et des villages voisins.

A de rares exceptions près, les *lăutari* sachant lire la musique sont donc des citadins. Mais seuls les chefs de *taraţuri* de concert ou d'orchestres populaires, ou encore ceux qui dirigent des formations dans les établissements « de luxe », connaissent réellement l'écriture musicale. L'acquisition de ce savoir leur est imposée par le fait qu'ils sont contraints de renouveler périodiquement leur répertoire et d'arranger, d'harmoniser ou d'orchestrer de nouvelles mélodies pour les ensembles qu'ils dirigent. Les autres, dont les connaissances sont généralement médiocres, traitent l'écriture avec plus de nonchalance. En effet, les partitions utilisées par les fanfares, les orchestres populaires et les *taraţuri* de concert sont orientatives : elles consignent l'évolution générale, tant mélodique qu'harmonique, de la pièce, mais omettent les détails ornementaux laissés à l'appréciation des interprètes ou à la suggestion du chef de la formation, simplifiant la notation rythmique des pièces.

Les documents que nous avons utilisés ne suffisent pas pour tracer un tableau complet de l'apprentissage du *lăutar*. Néanmoins, il nous permettent de formuler quelques observations susceptibles de constituer les prémisses de recherches plus approfondies. Nous concluons donc en affirmant que :

– dans la plupart des cas, l'enseignement dispensé aux apprentis-*lăutari* ignore la notation musicale ou ne lui accorde qu'une importance marginale ;

– il est intensif et stimulateur, et a pour effet de développer l'oreille absolue en corrélation avec le toucher, ainsi que d'exercer la mémoire et l'orientation tonale et harmonique ;

– dès qu'ils ont acquis une certaine habileté technique, les élèves sont orientés vers la pratique d'ensemble, qui favorise le développement rapide des qualités évoqués plus haut.

En fait, la définition synthétique la plus suggestive et, à la fois, la plus poétique de l'apprentissage du *lăutar* est peut-être celle qu'en donne le violoneux Gheorghe Stancu de Tamaşi/Ilfov :

> « Lorsque j'étais petit, j'ai tout appris de mon père, ensuite par-ci, par-là, des uns et des autres... C'est comme ça, notre métier : on emprunte à l'un, on emprunte à l'autre, et on met tout ensemble. C'est là notre richesse, qu'à notre tour nous donnons aux autres, nous ne mourrons pas avec elle ! »

Notes

* Notre travail se fonde sur les fichiers des Archives de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques (ICED) de Bucarest, dont les données furent réunies entre 1933 et 1980, et surtout vers 1965, par Alexandru Amzulescu, Ovidiu Bîrlea, Paula Carp, Gheorghe Ciobanu, Lucilia Georgescu, Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu et Constantin Zamfir, auxquels nous adressons nos plus vifs remerciements. Le texte qu'on va lire a paru sous le titre « Uncenicia lăutarului » dans la *Revista de Etnografie şi Folclor* (Bucarest) ; sa traduction française est due à Micaela Slăvescu.

[1] *Lautar*, pl. *lăutari*, musicien populaire ou semi-professionnel. Les *lăutari* sont en grande majorité des Tziganes. A l'exception de ceux qui vivent en groupes serrés à la périphérie des villages ou des villes, ils parlent le roumain comme langue maternelle, et leur musique – même celle qu'ils interprètent pour leurs compatriotes – est roumaine dans son essence.

[2] *Cobza*, instrument à cordes pincées de la famille du luth.

[3] *Taraf*, pl. *tarafuri*, formation instrumentale ou vocale-instrumentale de *lăutari*.

[4] *Ţambal* (« tympanon »), cithare sur caisse trapézoïdale, à cordes frappées à l'aide de mailloches.

[5] *Fluier*, flûte répandue dans toute la Roumanie, dont il existe une grande variété de formes et de dimensions.

CONSERVATION ET TRANSMISSION DANS LES TRADITIONS MUSICALES DU MOYEN-ORIENT
Les données nouvelles

Jean During

La conservation du patrimoine musical est sans doute le point le plus vulnérable des cultures traditionnelles : une mélodie oubliée ou abandonnée ne peut être redécouverte ou restaurée, elle rejoint le silence à jamais. Depuis sa fondation il y a près d'un siècle, la musicologie comparée a été confrontée à ce problème ; on aurait tort cependant de croire qu'il s'agit là d'un mal du siècle engendré par la modernité ou le choc de la rencontre avec l'Occident. Un rapide coup d'œil sur les musiques turque et persane nous montre que des pans entiers de leur histoire se sont effondrés (au XVIIIe siècle notamment) sans laisser de traces tangibles. Si les ethnomusicologues avaient existé à cette époque, ils auraient certainement prophétisé la disparition totale de ces musiques, comme cet artiste turc qui déclarait à l'un d'eux en 1970 : « Dans dix ans, il ne restera rien de notre musique » (Signell 1986). Il est vrai que de nombreuses traditions ont disparu à tout jamais ; toutefois, elles ont souvent été remplacées par de nouvelles formes qui, de nos jours, apparaissent éminemment traditionnelles. C'est notamment le cas de la musique persane qui a fleuri sur les ruines de la dynastie safavide à l'heure du renouveau Qâjâr au début du XIXe siècle. Ces cycles de déclins et de transformations sont sans doute vieux comme le monde, mais à notre époque sont apparus des éléments entièrement nouveaux dont l'impact sur la transmission et le devenir des musiques traditionnelles reste à évaluer. C'est ce que nous essayerons de faire ici, en mettant l'accent sur un cas précis qui est celui de la musique d'art persane.

Fixer le répertoire : les notations musicales

La musique indienne possède depuis le IIe siècle av. J.-C. un système simple et efficace, représentant le nom des notes avec durées, silences et ornements. Les savants iraniens en avaient sans doute connaissance à travers des traités en persan rédigés en Inde à partir du XVIIe siècle. Du reste, Safiuddin (XIIIe siècle) et Qutbuddin Shirâzi, son émule, ainsi que Shamsuddin Saydawi al-Dhahâbi, un musicologue syrien du XIVe siècle, tentèrent bien de transcrire

des mélodies dans différents modes, mais personne n'en saisit l'intérêt. Au Moyen-Orient, les premières transcriptions efficaces remontent aux ottomans Neyi 'Uthmân Dede (mort en 1729), et au prince roumain Kantemir-oghlu (mort en 1723), grâce auquel 350 pièces turques ont été conservées. (Curieusement, ces pièces n'intéressent guère les artistes contemporains qui les trouvent monotones et ennuyeuses, un peu comme en Europe on considérait, au XIXe siècle, les compositions des siècles passés). Durant tout ce temps, les Iraniens ont ignoré complètement toute forme de notation, et ont, semble-t-il, perdu dès le XVIIe siècle les clefs de compréhension de la science musicale et acoustique qu'avaient exposée leurs illustres théoriciens. Ils n'ont jamais cherché à transcrire leur musique dans le but de la conserver. Avec l'introduction du solfège occidental à la fin du XIXe siècle, ils ne manifestèrent guère plus d'intérêt pour cette question, et il fallut attendre la seconde moitié de ce siècle pour que soit publié le premier corpus complet des mélodies traditionnelles (Ma'rufi 1963), constituant le répertoire d'un maître ; cet ouvrage est par ailleurs rarement consulté.

Il est difficile d'imaginer ce que pouvait être une musique que les notations et la mémoire n'ont pu sauver. La lecture des anciens traités persans suggère l'existence de longues compositions destinées à des ensembles, utilisant volontiers des rythmes longs et complexes, comme il en reste toujours en Turquie (davantage, il est vrai, dans les livres que dans la pratique). Les motifs mélodiques étaient sans doute plus amples et faisaient moins usage de la répétition et de la symétrie que de nos jours. Il y a toutes les chances pour qu'un tel style ne soit pas apprécié de nos jours par le public iranien, pas davantage en tout cas que celui du monde turc et arabe ou de l'Asie centrale.

La constitution de corpus

Il semble qu'à la fin du XIXe siècle, mesurant l'écart qui les séparait de la science musicale décrite dans leurs traités classiques, certains dépositaires de la tradition persane aient pris conscience de la dimension historique de leur culture. Ce fut également le cas en Turquie, cent cinquante ans après Kantemir-oghlu, où un Ra'uf Yektâ Bey sauva in extremis une grande partie du répertoire détenu par quelques maîtres, en particulier celui des derviches mevlevi. Plus récemment, un travail similaire fut entrepris par Yunus Rajabi qui reconstitua le *Shash-Maqâm* tajik-uzbek. Pour l'Iran, tout était consommé depuis le XVIIIe siècle, mais une nouvelle tradition (qui conservait, bien entendu, des éléments de l'ancienne) fleurit dès le début du XIXe siècle. Vers 1900, on comprit la nécessité d'organiser un corpus de mélodies et d'en faire *l'élément essentiel d'une transmission* trop souvent menacée par les vicissitudes de l'histoire. Ce corpus s'appelle le *radif*, concept qui recouvre divers aspects, mais que l'on peut définir comme un répertoire-modèle précis enseigné par un maître ou une école en particulier. Il est constitué de mélodies modales types, au nombre de deux à quatre cents, ordonnées en douze systèmes modaux. En dehors du *radif*, il existe un grand nombre de compositions, mais elles sont assujetties au modèle du *radif* et n'ont pas le même statut normatif.

Remarquons au passage que le système de la musique était exactement le même en Iran et en Azerbâyjân, mais que dans ce pays le répertoire n'a jamais été codifié d'une manière aussi systématique. Le concept de *radif* n'y existe pas, même si les maîtres enseignent plus ou moins un répertoire du même type. En un sens, le *radif* est une *cristallisation* d'un répertoire et de structures modales par essence assez souples, opérée par certains maîtres.

La multiplicité des *radif* restants ou des fragments indique que l'idée de modèle ne s'est imposée que progressivement. C'est surtout avec les classes très fréquentées de M. 'Abdollâh, H. Qoli, et pour la dernière période de Shahnâzi, Borumand, Davâmi et Karimi, que le *radif* s'est figé en modèle académique immuable, joué note pour note. Pour ces maîtres, le *radif* est une forme parfaite, et tout arrangement (omission, paraphrase) est d'emblée suspect. Certains d'entre eux se montraient intransigeants avec les élèves afin que le répertoire soit transmis avec la plus parfaite précision. Pour d'autres, un *radif* est un exemple particulièrement réussi de mise en forme des *gushe*, et toute performance doit approcher cette perfection, sans pour autant reproduire tel quel le modèle. Pour d'autres, enfin, ce n'est qu'un exercice destiné à apprendre la musique aux élèves. La réalité est que le modèle qu'ils enseignaient n'était qu'une partie – éventuellement simplifiée – de leur répertoire personnel, du potentiel des structures modales et de leur façon de jouer.

A côté de son caractère académique et de ses fonctions hautement didactiques et symboliques, qui le placent au centre de la tradition iranienne, le *radif* est donc souvent considéré avec une certaine distance qui en relativise l'importance ; ce fait a complètement échappé aux musicologues. Ainsi les mauvaises langues disent-elles que les maîtres ajoutaient indéfiniment des mélodies-types (*gushe*) de leur cru ou des variantes dans le but de conserver leurs élèves. N'importe quelle mélodie populaire un peu arrangée aurait acquis ses lettres de noblesse en se trouvant intégrée au mythique *radif*. Les élèves avaient l'impression d'accéder à quelque chose d'unique qu'on leur dévoilait fragment par fragment (*gushe* = « coin »). Lorsque mon maître, le regretté Shahnâzi, se décida enfin à m'enseigner un des modes du *radif*, je lui demandai, pour voir, à quand remontait cette version (arrangée, en fait, par son père) ; il répondit en levant l'index : « A trois cents ans ! » Ainsi donc, le mythe fonctionne fort bien, et seuls les esprits forts ou les libertins de la tradition osent mettre en question cette vénérable institution qu'est le *radif*. Bien entendu, c'est toujours avec une certaine condescendance que l'on considère l'interprète qui « joue *radif* », c'est-à-dire avec les matériaux et dans le style correspondant, sans faire preuve de liberté et de créativité. Mais quoi que l'on fasse, qu'on le suive ou qu'on le transgresse, on se situe toujours implicitement par rapport au *radif* et à son style. C'est aussi sa valeur de mythe qui a permis à la musique iranienne de survivre au creux de la vague qui suivit l'âge d'or, entre 1940 et 1970. On reprit alors conscience de l'existence de ce répertoire parfaitement organisé et de ses mélodies très subtilement et brillamment arrangées, de manière à contenir tout à la fois les principes esthétiques et théoriques de la musique iranienne.

Durant quelques années, on collecta les quelques versions subsistant, correspondant à des écoles ou des instruments différents, totalisant environ trente heures, plus des compositions en marge du *radif*. On les enregistra, on en transcrit certaines, et on les enseigna, en particulier le *radif* instrumental de Mirzâ 'Abdollâh (mort en 1917). Grâce à cet effort louable, on peut considérer que la partie essentielle du patrimoine fut sauvée. Ainsi, de nos jours, l'étude d'un instrument ou d'un chant passe nécessairement par celle du *radif*, enseigné oralement (auralement, dit-on aussi) par un professeur.

Apprendre le répertoire : le rôle des notations et des enregistrements

Le *radif*-modèle, bien que ne constituant qu'un répertoire de quatre à sept heures, est d'une organisation dense et hétérogène qui le rend très difficile à mémoriser ; il s'oublie aussi vite qu'il s'apprend lorsqu'on ne le répète pas quotidiennement comme le faisaient les maîtres anciens. A cet égard seulement, les partitions s'avèrent utiles : elles permettent de retrouver les formes schématiques des mélodies. Pourtant, tous les maîtres enseignaient toujours oralement, et la plupart d'entre eux ne connaissaient pas les notes et n'en éprouvaient aucun regret ni complexe. Il en était de même récemment encore dans la République d'Azerbâyjân. Seule la pédagogie officielle du Conservatoire impose les notations et l'étude du solfège aux débutants. Lorsqu'ils ont acquis un niveau suffisant, ceux-ci abordent le *radif*, mais *sans notation*. Des notations schématiques sont parfois prises sur le vif par les élèves ou circulent entre eux, mais seulement à titre d'aide-mémoire. C'est parmi les chanteurs que la connaissance du solfège est la plus rare. Ils se contentent de noter les poèmes chantés, et en retrouvant le poème d'un mode, ils en retrouvent la mélodie.

Si le solfège n'est pas utilisé dans la transmission, c'est d'abord en raison de la nature même de la musique persane. Ses structures mélodiques sont trop simples (mouvements conjoints, rythmes courts et peu variés, ambitus restreint, etc.), mais en même temps, leur réalisation est si compliquée qu'il serait fastidieux de noter intégralement les subtilités ornementales, et encore plus de les déchiffrer. Dans ces conditions, la meilleure méthode demeure orale et visuelle (voir étant très important également). Les partitions, au contraire, ne livrent pas les subtilités de l'interprétation et ne peuvent être d'aucun secours pour celui qui s'appuierait uniquement sur elles. Pour en tirer parti, il faut avant tout connaître le style du modèle transcrit et la technique de transcription utilisée ; il faut avoir déjà joué ce répertoire-modèle afin de tirer des notes une interprétation conforme.

Compte tenu de la nature du répertoire-modèle et des conditions dans lesquelles il est joué, autorisant une marge d'interprétation et d'improvisation considérable, il semble beaucoup plus approprié de recourir à l'enregistrement afin de fixer le contenu du répertoire. Dans les années 1970, les jeunes musiciens, lassés des fadaises distillées par la majorité des programmes

radiophoniques, redécouvrirent avec émerveillement les enregistrements des maîtres du passé. Certains passages du *radif* de *Segâh* et *Shur* joués par Hoseyn Qoli (mort en 1915) sont connus de tous les joueurs de *târ* qui s'efforcent de les imiter. Le cas le plus remarquable est celui du santuriste Majid Kiâni qui abandonna le style renové du *santur* (style marqué par le piano, qui est largement le plus répandu en Iran), pour essayer de retrouver les secrets des anciens santuristes (Somâ Hozur et Somâ'i) à travers les quelques vieux disques disponibles. Il consacra une année entière à reproduire les deux faces d'un disque de Somâ'i, et à travers les notes, à retrouver les mouvements, puis l'esthétique, et l'on pourrait même dire l'éthique du dernier maître de *santur* qui avait disparu sans transmettre son héritage. Sa longue démarche l'amena au point où l'on ne perçoit plus la différence entre son jeu et celui de son maître posthume (cf. discographie). Un cas quelque peu semblable, celui du joueur de *'ud* turc C. Tanrıkorur qui élabora un style de *'ud* original en s'inspirant des enregistrements du joueur de *tanbur* Jamil Bey, datant de 1905 environ. La radio peut également jouer un rôle positif dans la propagation des traditions, notamment entre peuples séparés par une frontière hermétique, comme les Azerbâyjânais ou les Turkomans établis en Iran.

L'apparition de ces enregistrements bouleverse donc une situation qui s'était stabilisée depuis près d'un siècle. Les conséquences en sont nombreuses et souvent négatives, comme nous allons le voir.

Autrefois, un élève ne fréquentait qu'un maître ou une école. Il assimilait un répertoire, et éventuellement empruntait ici ou là d'autres éléments. En Inde encore, l'appartenance à une école (*gharana*) peut prendre la forme d'un engagement indéfectible et exclusif, semblable à une initiation. Le répertoire s'en trouvait hautement valorisé, il était précieux, unique, ne pouvait s'obtenir que par de longues années d'études. Ce temps était aussi nécessaire pour acquérir les autres éléments de formation indispensables : la musique était inséparable du milieu, d'une certaine manière de vivre, d'une culture, d'une éthique. Dans tous les cas, il s'agissait du langage spécifique d'une communauté des musiciens ; ils n'en connaissaient pas d'autres.

Même si un artiste demeure attaché aux valeurs du passé, tous les enregistrements dont il dispose relativisent l'importance du répertoire. Plusieurs répertoires se côtoient, tous aussi valables (malgré les divergences entre les versions), et surtout, tous aussi accessibles. Leur acquisition devient moins désirable puisque d'une certaine manière, on les « possède » matériellement avant de savoir les jouer.

A supposer que l'élève fasse l'effort de mémoriser les enregistrements dont il dispose, il ne le fait pas de la même manière que lorsqu'il apprend avec son maître, dans un temps limité et par un effort de concentration particulier. Seul l'apprentissage direct peut développer la mémoire immédiate indispensable, par exemple, à l'accompagnement de la musique vocale, dans lequel l'instrument doit reproduire instantanément les mélismes du chant.

L'enregistrement « réifie » la musique qui est par essence un phénomène vivant. Ce processus fut déjà entamé avec la fixation de certains corpus dans

la mémoire des maîtres ; en fait, la version-modèle fige certaines musiques en objets achevés et uniques qui inhibent le fameux « instinct de variation ». L'enregistrement abstrait également la musique (mais moins que les notations), dans la mesure où il la sépare de l'aspect visuel et de son vécu. Il est souvent plus efficace d'imiter le geste du maître que d'essayer d'imiter le son de l'enregistrement.

L'ultime argument est l'absence de motivation : le fait de posséder l'enregistrement émousse la soif d'apprendre. Cela aussi, la plupart des enseignants l'ont compris, puisqu'ils ne laissent pas leurs élèves enregistrer les leçons – ce qui n'empêche pas la majorité du répertoire de circuler sous forme de copies cassettes au énième degré.

La mémoire magnétique

La conservation du patrimoine par l'écriture ou l'enregistrement engendrera à long terme des conséquences nouvelles dans les traditions de l'Orient. On peut prévoir que le fait de disposer de traces concrètes du répertoire sous forme d'archives magnétiques ou de transcriptions affectera la place de la mémoire et de la mémorisation dans les valeurs traditionnelles. Etre dépositaire d'un large répertoire ne sera plus comme par le passé un critère éminent de maîtrise. D'autres critères détermineront la qualification des musiciens, telles que leur aptitude à l'invention et à l'improvisation, leur virtuosité, voire – ce qui peut avoir des conséquences négatives – leur originalité et l'abondance de leur production.

La diversification des fonctions musicales semble un des traits des sociétés complexes. Dans l'antique Iran, les musiciens étaient des bardes, donc également des poètes. Après le XIe siècle, il fut admis qu'ils chantent avec leur instrument, mais ils durent abandonner la poésie aux spécialistes et réciproquement. Avec le développement, sans doute plus récent, de la virtuosité, les chanteurs ne doivent plus s'accompagner eux-mêmes : ceux qui le font sont considérés comme des marginaux, dont l'une des deux activités est inférieure à l'autre. Selon cette logique, il se peut que les fonctions d'interprète et de compositeur, jusqu'ici confondues, se détachent. La mémoire a des limites, et un seul musicien ne peut l'encombrer de pièces d'un intérêt secondaire. En conséquence, les maîtres anciens opéraient nécessairement une sélection dans leur répertoire. La qualité de la tradition tient en partie à ce phénomène : seules les pièces les plus belles ou les plus représentatives d'un genre ont subsisté. Que l'on transpose le problème dans la musique occidentale : si tout à coup les partitions et les enregistrements s'effaçaient, quelles pièces subsisteraient, et sous quelle forme ? Avec la conservation de la musique, les données sont totalement changées et la « sélection naturelle » n'opère plus, ou plus de la même manière.

On peut se réjouir que le *radif* ait été sauvé de sa belle mort, mais l'on peut aussi se demander si les musiciens n'auraient pas été capables d'élaborer de nouvelles formes intéressantes s'ils avaient eu le champ libre et un

environnement moins acculturé. Finalement, ce sont les artistes affranchis du *radif*, et non les conservateurs, qui ont marqué leur époque entre 1950 et 1975 et inventé de nouveaux styles. C'est notamment le cas du joueur de *setâr* Ahmad 'Ebâdi, du *târiste* Jalil Shahnâz, du joueur de *kamânche* A. Bahâri, voire même du fameux neyiste Kasâ'i. Certains d'entre eux, surtout parmi leurs imitateurs moins doués, n'avaient même pas reçu une formation initiale au *radif*. De nos jours, une telle attitude est difficilement tenable, car quoi que l'on fasse, les traces prestigieuses des musiciens du passé sont conservées et accessibles. Il est impossible de les dépasser en finesse et en virtuosité ; leur répertoire est un monolithe auquel aucun *gushe* ne peut être rajouté, et l'on doit passer par eux pour devenir un musicien. Un de nos maîtres, hostile aux courants modernes, préconisait : « Avant de composer des nouveautés, vous devez d'abord connaître la musique traditionnelle ; ensuite comparez vos productions avec les airs du passé, voyez s'ils sont aussi bons, et si ce n'est pas le cas, renoncez ».

La querelle des Anciens et des Modernes

Loin de suivre ce conseil, ceux qui désirent à tout prix exister en tant que musiciens, mais ne possèdent pas assez de talent dans les moyens d'expression conventionnels, ont maintenant à leur disposition une opportunité remarquable : les partitions. Beaucoup de médiocres diplômés de conservatoire ont ainsi réussi à se hisser parmi la nomenklatura des compositeurs, qui prétend régenter la musique traditionnelle. En Iran, par chance, le « compositeur » n'a toujours pas acquis le prestige dont il jouit ailleurs en Orient ; c'est un peu un musicien raté. S'il se double d'un praticien authentique, c'est à ce titre qu'il se fera valoir. Les meilleurs d'entre eux se montrent toujours aussi peu soucieux de « composer » ou, en tout cas, de se prévaloir de cette activité. Remarquons que cette situation est tout à fait traditionnelle : même un Darvish Khân (mort en 1925), particulièrement prolifique, n'a laissé qu'une vingtaine de petites compositions, dont une douzaine sont encore jouées. Ses aînés, eux, n'avaient rien laissé, ou du moins rien signé.

Par contre, en ce qui concerne le style d'improvisation et l'arrangement des airs traditionnels, la plupart des musiciens ont cherché la nouveauté, parfois à tout prix. Parmi ceux qui sont conscients de la valeur inestimable de l'ancienne tradition, les musiciens qui s'y sont fixés définitivement sont extrêmement rares. Tout artiste qui conserve un contact avec le public finira par se trouver contraint de sortir du cadre de la tradition ou d'en déplacer les limites. Cela tient principalement à la raison suivante : avec la banalisation des enregistrements et la multiplication des concerts, le public absorbe et conserve par les enregistrements de plus en plus de musique. Le répertoire ancien ou même les structures des performances traditionnelles étant assez limité, il en résulte un phénomène de saturation que l'anecdote suivante résume bien. Un joueur de *ney* estimé entra dans une des grandes colères de sa vie parce qu'un critique du festival de Shirâz écrivit après son concert : « X a bien joué le mode *Homâyun*, mais *n'a rien apporté de nouveau* ». Un tel langage aurait été

inconcevable il y a cinquante ans. Le pire est que l'interprète, très créatif, avait réellement apporté du nouveau, comme chaque fois qu'il joue et improvise en *Homâyun*, en y ajoutant même des airs de sa composition. Seulement, il s'agissait toujours de *Homâyun*, du même son du même roseau, avec les mêmes rythmes de base. En retour, il est certain que le joueur de *ney* suivant, désirant jouer *Homâyun*, sera forcé de tenir compte des performances et des enregistrements précédents, ainsi que de la mémoire du public, afin de ne pas faire la même chose que ses collègues. Il y a des pièces qu'il ne faut plus jouer en public, car elles sont « usées » ; avec les enregistrements, la mémoire du public est de plus en plus encombrée, et rien n'est plus « nouveau ». Lorsque le public a entendu dix fois jouer *Homâyun*, il se lasse, à moins que l'on y apporte des modifications « remarquables ».

Une autre raison du recul du style iranien ancien est son extrême difficulté pour l'interprète tout comme pour l'auditoire, qui a dépassé largement le cercle des initiés de jadis. De plus, les nouvelles normes du concert, des disques et des cassettes imposent des durées de performance difficiles à soutenir pour les interprètes de notre époque. Une comparaison entre les enregistrements du remarquable joueur de *ney* Hasan Kasâ'i et ceux de son maître Navâ'i montre que le débit et la densité musicale de ce dernier sont au moins deux ou trois fois supérieurs à ceux de son successeur. Ce nouveau style convient, bien entendu, mieux au goût de l'époque, et même le très orthodoxe N.A. Borumand considérait que si maintenant quelqu'un jouait comme Hoseyn Qoli, personne ne l'apprécierait.

De nos jours, les musiciens sont sollicités par toutes les musiques du monde, accessibles par les médias et les enregistrements. Ils s'y intéressent souvent, au risque de se dédoubler parfois de façon surprenante et fort peu conforme aux critères traditionnels. Ainsi un virtuose de l'Inde du sud se détend en jouant du jazz, un maître du *târ* persan rejoint occasionnellement un ensemble turc, un autre apprend les techniques modernes de composition. Dans le Caucase, presque tous les musiciens d'art sont capables de tenir leur partie dans un ensemble symphonique ; certains jouent des études de Paganini sur la vièle *kamânche*, d'autres font de la musique de chambre, puis passent sans transition à une improvisation dans un mode traditionnel. Il y a aussi des exceptions : après avoir goûté durant un an de séjour à Paris à toutes les grandes musiques du monde, un très grand artiste iranien décida de ne plus rien écouter d'autre que sa musique, afin d'éviter toute interférence. Sage décision : « apprendre un art, c'est aussi apprendre à rejeter ce qui n'appartient pas à cet art » (Blum 1986 : 3).

Il peut donc arriver que l'interprète, également submergé par des sonorités provenant d'horizons divers, se lasse de son répertoire, ait envie de s'essayer dans d'autres styles, de créer sa propre musique, d'étendre le répertoire et d'intégrer d'autres éléments techniques. Ce processus banal ne pouvait être que très limité par le passé, malgré les contacts (plus fréquents qu'on ne le pense) que les musiciens entretenaient avec d'autres cultures. Mais quoi qu'il fasse, il est douteux que dans ses recherches, il puisse faire totalement

abstraction de son patrimoine, généralement tenu en haute estime. Au contraire, beaucoup s'intéressent aux musiques populaires de leur pays et s'en inspirent volontiers pour renouveler leurs idées.

Toutefois, de nos jours en Iran, même ceux qui s'en tiennent fermement à leur propre tradition sont au moins tiraillés entre le style du *radif*, qu'ils étudient, et le style « moderne », libre, simple, plus agréable et plus apprécié du grand public. Dans d'autres pays, le dilemme se traduit par des concessions à l'occidentalisation (grands orchestres, instruments européens, etc.).

Une telle situation aurait conduit par le passé à un glissement du goût entraînant une perte totale de la tradition « ancienne ». Ce type d'évolution est improbable, du fait de l'existence des traces concrètes que constituent les enregistrements. On a vu plus haut comment ce poison était en même temps l'antidote. En Iran, la musique ancienne (du début du siècle) a été redécouverte dans les années soixante-dix, à tel point que beaucoup de jeunes talents s'y sont adonnés totalement et que certains s'y sont même attachés définitivement (par exemple, la chanteuse H. Akhavand, émule de Qamar ol-Molk, ou le santuriste Kiâni, successeur de Somâ'i). Il y aura toujours un petit nombre d'amateurs séduits par ces musiques, car à la différence de la musique occidentale – qui a perdu une bonne part de ses secrets d'interprétation du fait qu'elle ne dispose que de notations imparfaites -, on possède ici des enregistrements authentiques donnant une idée précise du style et de l'esprit de la musique de cette époque, même si l'image en est incomplète, du fait des limitations matérielles du disque.

Face à ce dilemme de la tradition et de la nouveauté, on peut prédire à long terme une évolution comme en a connu l'Occident avec une séparation de plus en plus nette entre musique ancienne et formes contemporaines ; c'est déjà le cas au Japon.

Cette séparation se dessine dans certains programmes de concerts donnés en Occident par des artistes iraniens : il est fréquent d'entendre une performance parfaitement traditionnelle suivie d'une autre beaucoup plus libre, sinon plus créative, voire affranchie des règles essentielles de l'interprétation classique. Les artistes sont tout à fait conscients de ce contraste et en usent en général avec tact : ils ne mélangent pas les deux styles dans une même performance. On peut prévoir un temps où, comme dans les concerts occidentaux (mais depuis le XIXe siècle seulement), on présentera de façon claire et explicite des performances dans l'ancien style (*radif*) et des compositions « anciennes », suivies d'autres dans le style contemporain.

En poussant plus loin cette idée, il serait même possible d'envisager d'utiliser des partitions à titre d'aide-mémoire pour les compositions particulièrement longues et difficiles. Ces propos feront peut-être rugir les puristes, mais c'est pourtant grâce à ce pis-aller que l'on a non seulement sauvé en Turquie le répertoire (*âyin*) des rituels des derviches dits « tourneurs », mais que l'on continue à l'interpréter. Rares sont les musiciens connaissant par cœur et complètement un seul des quelque quarante rituels. Si tous les artistes d'Asie centrale (Uzbekistân et Tâjikistân) peuvent encore jouer par cœur de telles pièces, c'est d'abord parce qu'elles ont été sauvées par les notations, ensuite parce qu'ils suivent un entraînement intensif, sur le modèle occidental,

au prix duquel l'art de l'improvisation est sacrifié. Dans le cas de l'Iran où l'improvisation conserve une place essentielle, les compositions sont en général plus aisées à mémoriser, mais les partitions pourraient être utilisées pour des pièces introductives ou conclusives, commes celles de Mokhtâr-e Rokneddin Khân (début du siècle) que plus personne ne joue en raison de leur difficulté rythmique et de leur longueur.

Du vécu musical à sa représentation : effets secondaires et sombres perspectives

Malgré tous ses inconvénients et ses effets pervers, la question des notations et de leur mauvais usage paraît encore secondaire face aux problèmes posés par d'autres formes de fixation de la musique. Il nous faut encore tirer les conclusions les plus pessimistes, en espérant que les faits nous donneront tort un jour.

On raconte qu'un grand musicien de la prestigieuse époque des califes de Baghdâd entendit par hasard un chant dans la rue et que, n'ayant pu le mémoriser aussitôt, il fut prêt à donner une fortune à qui pourrait le lui chanter à nouveau. Il finit par le retrouver après des années. Quel chercheur assoiffé de musique n'a pas rêvé de voir et d'entendre un des maîtres du passé ou un de ses élèves encore vivant et capable d'ouvrir, par quelques notes égrénées du bout des doigts, un univers fabuleux dont les portes semblaient à jamais closes. Certaines de ces révélations ont été possibles par la découverte de disques anciens, miraculeusement rescapés. A travers les craquements, on pouvait reconstituer une ambiance ineffable. Mais ces découvertes, dont nous avons donné des exemples plus haut, n'opèrent qu'en fonction de la passion et de la frustration du chercheur. Lorsque tout le passé sera étalé synchroniquememt dans des archives sonores accessibles à tous, leur impact sera considérablement émoussé. On « possèdera » tout sans avoir rien saisi.

Ces perspectives s'assombrissent encore avec le dernier atout dont se dote la mémoire musicale de l'humanité : l'image.

Le jeune maître iranien Dariush Talâ'i vient d'enregistrer une cassette vidéo d'une heure et demie (entreprise ou j'ai été compromis). Il y joue le *târ* et le *setâr*, en expliquant beaucoup de choses qui pourraient constituer l'essentiel de son legs musical. Cette cassette est destinée à être distribuée parmi les amateurs et les élèves. Sans parler de ses avantages didactiques et de son intérêt intrinsèque, un tel type de document risque de dépouiller la musique de son caractère convivial et oblatif, destiné à un auditoire qui, à son tour, en détermine plus ou moins le contenu. Voilà encore mieux que la chaîne T.V. musicale dont notre nouveau mode d'écoute ressent un besoin impérieux. On imagine un nouveau slogan : « Par la vidéo, la musique entrera enfin dans votre intimité ». Lorsqu'on aura enregistré et filmé tous les maîtres, aura-t-on encore besoin de maîtres ? On se contentera peut-être des traces qu'ils ont laissées et l'on passera à des formes d'événements musicaux non conviviaux.

De gauche à droite: Mahmud Tabrizizâdeh (*kamânche*), Djamchid Chemirani (*zarb*), Dariush Tala'i (*târ*).

Une évolution dans ce sens est déjà sensible. L'institution du concert a marqué un tournant important dans les rapports entre les musiciens et leur public. Toutefois, le concert demeure encore un lieu de contact et d'échange, même s'il ne s'y passe pas les mêmes choses que dans les cadres plus traditionnels de performance musicale. En comparaison, les enregistrements sonores, et plus encore visuels, sont beaucoup plus inquiétants, car ils dépouillent le vécu musical de toute relation inter-personnelle. De moyen de communication non verbal, la musique est réifiée comme produit de consommation à des fins purement narcissiques ; l'artiste travaille *in vitro* tandis que l'auditeur, le collectionneur de musique, est devenu une sorte de voyeur raffiné et intellectuel qui se tient désormais complètement à l'extérieur du cercle.

Bibliographie

BLUM Steve
1986 « Ethnomusicology towards the fallacies of musical life ». *Pacific Review of Ethnomusicology* (UCLA) 3 : 1-15.

CARON Nelly et Dariouche SAFVATE
1966 *Iran. Les traditions musicales.* Paris : Buchet-Chastel.

DURING Jean
1984a *La musique iranienne. Tradition et évolution.* Paris : Edition Recherches sur les civilisations (mémoire N° 38).

1984b « La musique traditionnelle iranienne en 1983 ». *Asian Music* XV(2) : 11-31.

KHALEQI R.
1954 *Sargozasht-e Musiqi-e Irâni* [1333]. Téhéran.

MA'RUFI M.
1962 *Les systèmes de la musique traditionnelle de l'Iran (Radif)* [1341]. Téhéran.

MODIR H.
1986 « Research models in ethnomusicology applied to the *radif* phenomenon in Iranian classical music ». *Pacific Review of Ethnomusicology* (UCLA) 3 : 63-77.

SAFVATE Dariouche
1984 « Musique iranienne et mystique » (Trad. et notes de J. During). *Etudes traditionnelles* (Paris) 483 : 42-54 ; 484 : 94-109.

SIGNELL Karl
1986 *Makâm. Modal practice in Turkish art music.* New York (2e éd.).

Discographie

DURING Jean
1980 *Iran I : Setâr et Târ*, par Dariush Talâ'i. OCORA 558450.

1981a *Iran II : Santur*, par Majid Kiâni. OCORA 558550.

1981b *Iran III et IV : Chant et Ney*, par M. Karimi et M. Musavi. OCORA 5585562-3.

MODÈLES D'IMPRÉGNATION MUSICALE EN AFGHANISTAN*

John Baily et Veronica Doubleday

L'étude de l'imprégnation musicale est une clef pour mieux comprendre les systèmes musicaux en tant que phénomènes cognitifs, car elle montre comment se construisent des schèmes cognitifs et quelles sont les informations nécessaires à ce processus. Elle dévoile ainsi la nature du savoir musical, tout en permettant de différencier ses éléments innés de ceux acquis socialement. Partant de l'environnement musical de l'enfant, notre analyse se propose d'en examiner l'influence sur le développement de la pratique musicale. La société afghane étant fermement ancrée dans la vie domestique et familiale, les compétences musicales de l'enfant sont déterminées par celles des adultes qui l'entourent de près. C'est ainsi que nous envisageons le développement musical comme un processus *social* intimement lié au rôle que l'enfant sera appelé à jouer, en tant que musicien, dans sa vie d'adulte.

Les données sur lesquelles se fonde notre étude furent recueillies dans la ville de Hérat et ses environs au cours des années 1970. Hérat est tout à fait représentative d'une ville de province de l'Afghanistan. Quant à Kaboul, la capitale, les conditions de vie y sont à maints égards assez différentes. Depuis notre enquête, l'Afghanistan a été envahi par l'Union soviétique, et Hérat – troisième ville du pays – a été dévastée par la guerre. Nombre de ses habitants ont été tués ou se sont réfugiés en Iran, au Pakistan et dans d'autres pays. Si le cadre général de notre analyse s'applique sans doute également aux conditions prévalant à l'heure actuelle, nous avons néanmoins préféré employer le passé pour rappeler que toutes les sphères de la vie afghane ont été considérablement bouleversées, y compris et peut-être spécialement celle de la musique.

La signification de la musique à Hérat

Il importe d'évoquer tout d'abord certains aspects du milieu socio-culturel dans lequel se déroulait l'apprentissage musical, dans la mesure notamment où ils étaient influencés par les croyances et les pratiques liées à l'Islam.

La définition afghane de la « musique » ne coïncide pas totalement avec celle qui a cours en Europe. Ce que nous désignons ici par ce terme n'est pas nécessairement ce que les Afghans qualifieraient de la sorte. Du point de vue afghan, la musique (*musiqi*) impliquait le jeu d'un instrument, en particulier d'un instrument mélodique. Par contre, le chant non accompagné n'entrait

pas dans la catégorie de *musiqi*, qu'il s'agisse du chant religieux (notamment l'appel à la prière par le muezzin) ou encore du chant des femmes, même lorsque celui-ci était accompagné du tambour-sur-cadre (*dāireh*). Pour les fins de l'analyse, nous avons néanmoins inclu ces manifestations dans notre propos[1].

Les gens de Hérat formaient une société musulmane traditionnelle où le *purdah*, c'est-à-dire la séparation des sexes, était strictement observée. Les hommes dominaient l'espace public, alors que les femmes étaient reléguées dans l'intimité de la sphère domestique. A l'extérieur du cadre familial, les rencontres sociales étaient également régies par ce principe, de même que la pratique musicale. En dehors du théâtre avec ses courtisanes, il était rare de voir garçons et filles ou hommes et femmes faire de la musique ensemble. Lors des noces – occasion de prédilection pour s'adonner à la danse, au chant ou à la musique instrumentale –, hommes et femmes occupaient des espaces distincts, souvent des maisons contiguës. Il existait des différences notables dans les styles musicaux, les instruments, les répertoires et les connaissances musicales des hommes et des femmes. Ainsi le *purdah* avait-il une influence sur la pratique de la musique.

Dans le système de valeurs de Hérat, la signification de la musique était plutôt ambiguë. Si les habitants étaient généralement d'accord pour dire qu'elle jouait un rôle dans les rites et les cérémonies, ils n'en invoquaient pas moins l'autorité religieuse pour la rejeter quand elle répondait à d'autres fins, tel le divertissement. En effet, les mullahs orthodoxes (sunnites hanîfites) proclament que la *musiqi* – c'est-à-dire la musique instrumentale – est un mal, voire même un péché. Cette vision austère, pour ne pas dire puritaine, est toutefois contrebalancée par les traditions populaires et soufiques qui valorisent l'apport spirituel de la musique, en décrivant cette dernière comme une « nourriture de l'âme ». Dans certains contextes, la musique est même utilisée à des fins spirituelles.

On distinguait clairement entre musiciens amateurs et musiciens professionnels (Baily 1979). Il revenait aux familles héréditaires de musiciens professionnels, appelés *sāzandeh*, d'animer les réunions publiques ou semi-publiques, tels les noces et les concerts. Les hommes *sāzandeh* des villes chantaient et jouaient de l'*armonia*, petit harmonium à soufflet manuel largement répandu en Asie du Sud, de la paire de tambours *tabla*, ainsi que du luth *rubāb* et d'autres cordophones (*delrubā*, *tānpurā* et *sormandel*). Les *sāzandeh* avaient un statut ambivalent : d'un côté, c'était des artistes (*honarmand*) qu'il fallait admirer à l'instar des poètes, des peintres et des calligraphes et qui avaient ainsi acquis un peu du prestige détenu jadis par les musiciens de la cour de Kaboul ; de l'autre côté, on les qualifiait de *jat*, leur imputant toutes sortes de pratiques contraires aux préceptes de l'Islam. Les femmes *sāzandeh* de Hérat chantaient et jouaient de l'harmonium, des *tabla* et du *dāireh* (tambour-sur-cadre), mais non pas d'instruments à cordes, ceux-ci étant réservés aux hommes. Comme ces femmes exerçaient un métier qui les amenait à enfreindre continuellement les règles du *purdah*, elles occupaient un statut social nettement inférieur, tout en jouissant d'une certaine notoriété ; souvent, on les traitait de « femmes faciles », quand on ne les qualifiait pas de

prostituées. Vis-à-vis du public, les musiciens amateurs œuvraient pour se démarquer des *sāzandeh*, en insistant sur le fait qu'ils jouaient et chantaient, eux, par amour pour la musique et non pas simplement pour gagner leur vie ; ils revendiquaient le statut de *shauqi* (enthousiaste) – en dépit du fait que certains d'entre eux tiraient également leur subsistance de la musique[2].

L'éducation musicale ne faisait pas partie du cursus scolaire, qu'il soit traditionnel ou moderne. L'école coranique offrait une éducation de base ; et il n'est guère surprenant que, vu l'attitude des mullahs, la musique n'y avait aucune place. Elle n'était pas non plus enseignée dans les écoles laïques modernes qui ne reconnaissaient pas plus la valeur éducative des chansons et des jeux didactiques. Il existait une théorie formalisée de la musique dite « science musicale », mais c'était là un domaine réservé aux hommes *sāzandeh* des villes et non pas un savoir accessible à tous. Elle comprenait le *sargam*, système indien de notation orale et écrite. Seuls les enfants mâles des familles héréditairement musiciennes avaient accès à ce savoir formel, ainsi qu'un nombre restreint d'enfants dont les parents avaient entrepris la démarche peu commune de leur offrir des leçons privées de musique.

Quatre modèles d'imprégnation musicale

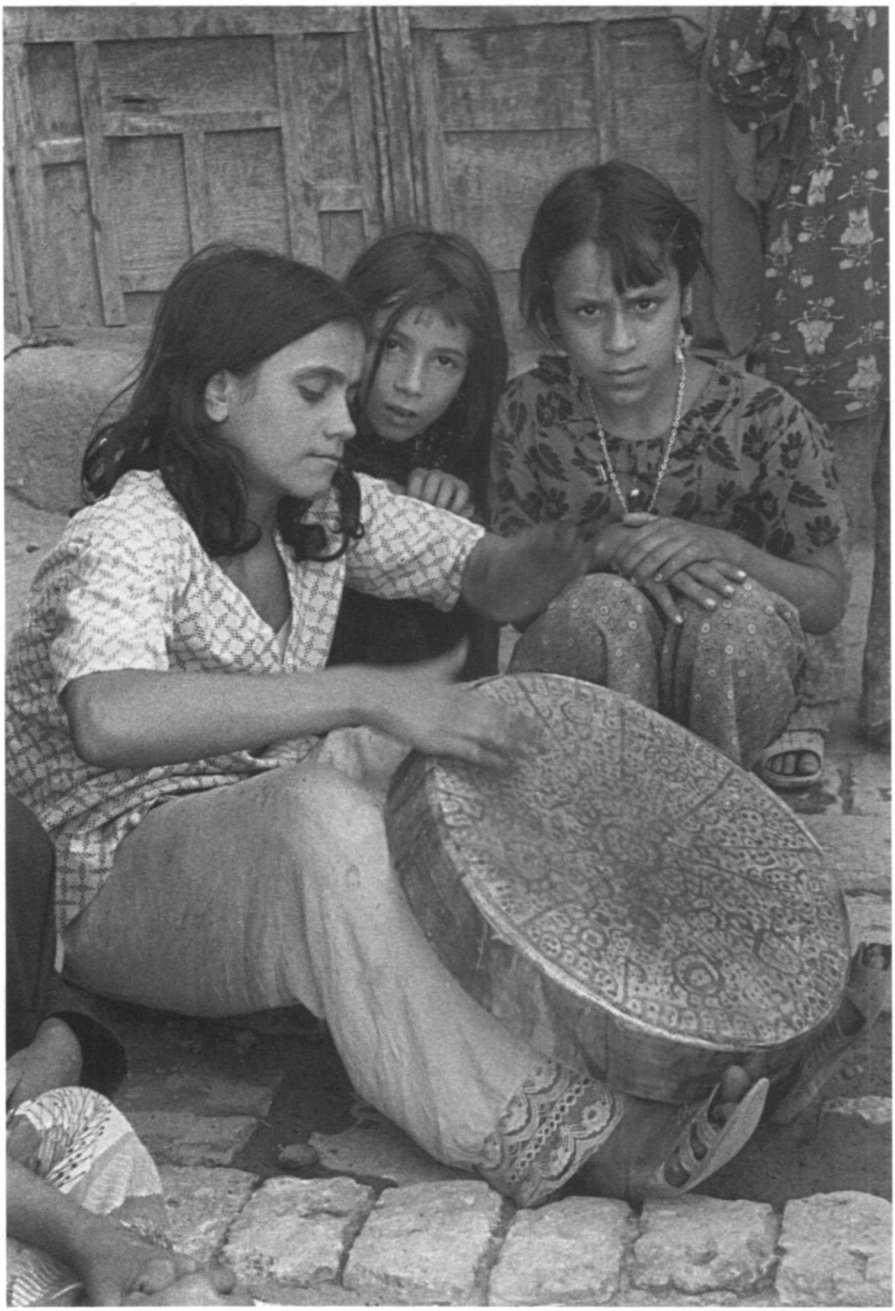
Les enfants de Hérat ne possédaient pas une culture musicale distinctive en vertu de laquelle ils auraient créé leurs propres chansons. Il n'y avait pratiquement aucun répertoire enfantin, pas plus que des chansons d'adultes destinées aux enfants. En faisant de la musique, les enfants de Hérat imitaient avant tout leurs aînés : leurs chansons étaient le plus souvent celles que l'on entendait couramment à la radio, et leurs danses rappelaient celles que femmes et hommes exécutaient à l'occasion des cérémonies de mariage.

Les berceuses constituaient une expérience musicale primordiale commune à la quasi-totalité des enfants de Hérat. Les femmes les chantaient à leurs bébés emmaillotés et à leurs enfants en bas âge, en les berçant vigoureusement. Ce type de chant était fortement rythmé ; il s'agissait essentiellement de la répétition de la formule *Huwa 'llāh* (« Il est Dieu »), mais parfois la mère interprétait une longue série de vers appropriés.

Passons maintenant au processus d'apprentissage de la musique, en considérant quatre catégories distinctes d'enfants : garçons et filles d'une part, enfants de familles ordinaires (non musiciennes) et de familles de musiciens héréditaires d'autre part. Il importe de signaler que le nombre de *sāzandeh* dans une ville comme Hérat est relativement bas : il y avait en tout une trentaine de femmes et une vingtaine d'hommes appartenant à cette catégorie.

Les filles de familles non musiciennes

Du point de vue de l'apprentissage et de la participation, les filles avaient accès à ce que l'on pourrait appeler la « musique domestique des femmes ». Celle-ci comprenait le chant soit en soliste, soit en groupe, accompagné du seul instrument important des femmes, à savoir le *dāireh* dont le cadre était



Filles de familles non musiciennes jouant du tambour-sur-cadre *dāireh*. Hérat, Afghanistan, 1975 (photo : Veronica Doubleday).

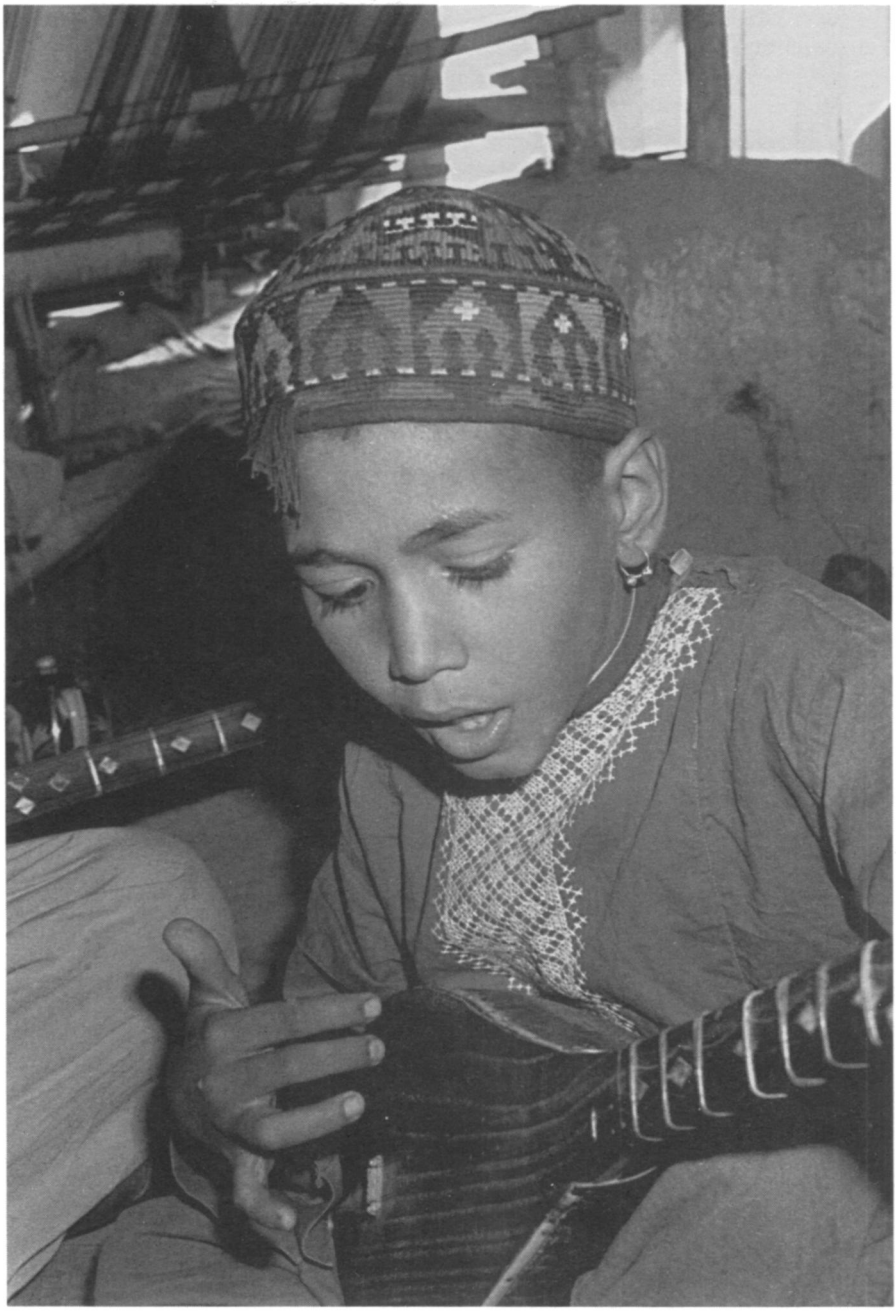
muni d'anneaux et de petits grelots. Ce tambour était aussi utilisé pour rythmer certaines danses exécutées par les femmes pour célébrer un événement heureux, comme les fiançailles, le mariage ou encore la septième nuit après la naissance d'un enfant. D'une manière générale, les fillettes ne tardaient pas à se joindre aux musiciennes en battant des mains sur le rythme du *dāireh*, notamment lorsqu'il s'agissait d'encourager une danseuse solo, ni à reprendre le refrain de la chanson. Certaines chansons étaient traditionnelles, d'autres d'origine populaire et transmises par Radio Afghanistan ou la radio iranienne. De telles occasions offraient des circonstances idéales permettant à la fille d'écouter et d'apprendre la musique, tout en y prenant une part active aux côtés d'interprètes adultes qualifiées et motivées.

Pour les enfants, en particulier les fillettes, ce type de pratique musicale équivalait à un jeu auquel on pouvait se livrer seul ou sous l'égide de filles plus âgées ou de femmes adultes. Si la famille ne possédait pas de *dāireh*, elle l'empruntait aux voisins. Les fillettes se contentaient souvent d'un plateau en métal ; parfois, elles imitaient même les *tabla* des ensembles féminins en se servant d'une cuvette et d'un seau renversés. Le jeu du tambour et les battements des mains faisaient partie intégrante de ces séances de chant et de danse, et les rythmes étaient appris en bas âge. A peine capables de marcher, les fillettes étaient encouragées à danser : on les poussait parfois à faire étalage de leurs talents précoces devant des invités. Le jeu du *dāireh* exigeait sans doute une certaine habileté, mais les femmes, loin d'y voir un art qu'il fallait apprendre à dessein, considéraient cela comme allant de soi. Déjà toutes petites, les filles entendaient les différents rythmes du *dāireh* et apprenaient à les reproduire en regardant faire leurs aînées.

Avant d'atteindre la puberté, les filles disposaient de beaucoup de temps pour faire la musique ; souvent, elles finissaient par se passionner pour ce divertissement. Mais quand elles approchaient la puberté, la pratique de la musique était découragée, car il importait alors de faire montre de sens des responsabilités, de modestie et d'assiduité au travail domestique. Sans que leurs talents musicaux ne fussent oubliés, elles avaient alors moins d'occasions de les appliquer, et tout désir de faire de la musique devait être réfréné : les jeunes filles savaient bien qu'elles allaient bientôt se marier et que les femmes plus âgées à la recherche d'une belle-fille avaient commencé à scruter leurs manières et leurs talents de ménagères. Un intérêt marqué envers la musique risquait d'être interprété comme un signe de frivolité et de répugnance aux travaux domestiques.

Les garçons de familles non musiciennes

Les garçons baignaient, eux aussi, dans la musique domestique des femmes. Ils y participaient même jusqu'à un certain point : ils chantaient et se mêlaient aux danses, mais ils fuyaient le *dāireh* qu'ils considéraient comme l'apanage des filles. Les villages connaissaient une tradition de chant solo pendant les travaux des champs. Les soirs du mois du Ramadan (jeûne musulman) étaient pour les garçons l'occasion de chanter en groupe : ils allaient de maison en maison pour interpréter des couplets de circonstance et faire la quête.



Garçon d'une famille non musicienne chantant et jouant du *dutār*. Hérat, Afghanistan, 1974 (photo : John Baily).

Quelques garçons confectionnaient leurs propres instruments en utilisant une cuiller en bois pour fabriquer un luth à long manche (*dutār*), ou des boîtes de conserves pour obtenir des tambours. Peu de garçons avaient accès aux instruments de musique des adultes, qui n'étaient d'ailleurs pas des objets courants dans les ménages de Hérat. Les instruments étaient onéreux, délicats et dans l'ensemble plutôt mal vus, si bien qu'on les gardait bien à l'abri des mains d'enfant. Peut-être le *dutār* était-il l'instrument le plus couramment pratiqué par les amateurs de Hérat, tant en solo qu'en accompagnement. Une enquête sur la manière dont les joueurs adultes de *dutār* s'étaient formés (Baily 1976) a révélé que la plupart d'entre eux prétendaient être autodidactes et en étaient fiers. Le plus souvent, ils commençaient à jouer du *dutār* vers l'âge de douze ans, en imitant un autre interprète, généralement un parent ou un ami, mais sans révéler ce qu'ils étaient en train de faire. Ils allaient écouter et observer, puis pratiquer en cachette. Pour avoir accès à un instrument, ils devaient souvent l'emprunter à la dérobée lorsque son propriétaire était loin de la maison. L'acquisition d'un *dutār*, le plus souvent un instrument d'occasion acheté au luthier, comptait énormément pour l'aspirant musicien. Souvent, les parents décourageaient leurs fils de pratiquer la musique, leur disant que c'était un péché, si bien que l'apprentissage du *dutār* était jonché de nombreux obstacles.

Or les garçons jouissaient de plus de liberté que les filles pour élargir leurs connaissances musicales au fur et à mesure qu'ils grandissaient. Ils étaient notamment en mesure de se réunir en groupe d'amis pour faire la musique, bénéficiant ainsi d'une possibilité supplémentaire d'apprendre par participation. Quelques musiciens amateurs prenaient des leçons payantes, généralement auprès d'un musicien professionnel, afin d'apprendre certaines compositions et d'approfondir leurs connaissances en matière de théorie musicale.

Les filles de familles de musiciens héréditaires

Dans certaines familles de musiciens héréditaires, tant les femmes que les hommes étaient des professionnels, alors que dans d'autres, seuls les hommes exerçaient ce métier, les femmes étant soumises au *purdah* le plus strict. Les enfants des familles dont les femmes étaient également musiciennes de métier grandissaient dans un environnement familial entièrement consacré à la pratique musicale. L'ensemble féminin, qui animait les noces, comptait généralement quatre ou cinq membres et interprétait des chansons populaires de la radio, ainsi que des chants traditionnel de Hérat et de la musique de danse, en utilisant l'harmonium, les *tabla* et un ou plusieurs *dāireh.* Comme les cérémonies de mariage duraient vingt-quatre heures, les musiciennes s'y rendaient avec leurs bébés et leurs enfants en bas âge – jour après jour pendant la saison des fêtes, moins fréquemment à d'autres moments de l'année. Dès le début, leurs enfants baignaient dans la musique. Les fillettes faisaient des courses et s'occupaient de leurs cadets, et il était admis qu'elles apprenaient beaucoup en regardant et en écoutant leurs mères, leur tantes, leurs sœurs et leurs cousines.

Fille d'une famille de musiciens dansant pour divertir les femmes lors d'une fête de mariage. Hérat, Afghanistan, 1977 (photo : Veronica Doubleday).

Vers l'âge de dix ans, les filles commençaient à chanter et à danser en soliste lors des noces, à la demande de leurs hôtes qui les récompensaient ensuite par une petite somme d'argent. Contrairement aux filles des familles non musiciennes, elles n'étaient ni découragées de pratiquer la musique ni exhortées à se comporter avec modestie ; plutôt, elles cherchaient à se faire remarquer, et on les récompensait quand elles faisaient preuve d'extroversion et de confiance en soi. Peu après, une telle fille était encouragée à jouer du *dāireh* et à chanter au sein d'un ensemble. Ce dernier était organisé d'une manière souple, permettant à chacune des interprètes de se retirer temporairement pour se reposer ou nourrir son enfant. Ses membres se recrutaient dans le groupe de parenté ou d'alliance, et toutes les filles choisies devenaient des chanteuses et des joueuses de *dāireh* compétentes.

Ensuite la jeune musicienne aspirait à maîtriser les *tabla.* Le jeu de cette paire de tambours était une adaptation de la technique du *dāireh*, et les frappes à main plate qu'il exigeait, différaient sensiblement de celles employées par les hommes qui suivaient le style classique indien. Les tambours des femmes (qui étaient importés du Pakistan) étaient de qualité nettement inférieure, et les femmes renonçaient même à les accorder. Certaines filles n'acquéraient jamais une compétence suffisante pour jouer des *tabla* et occupaient de ce fait un rôle subalterne en tant que chanteuses et

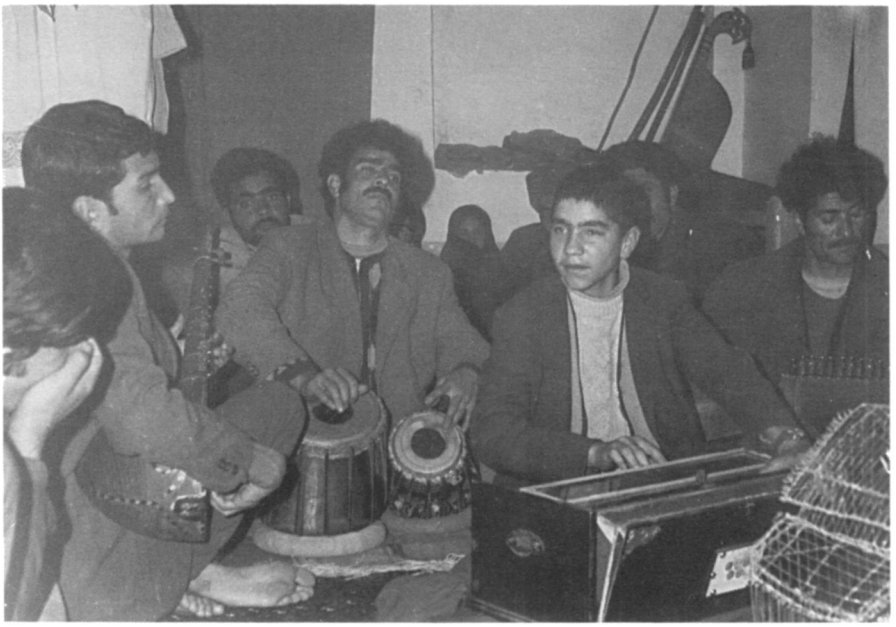
joueuses de *dāireh.* Grâce à leur compétence aux *tabla,* un petit nombre de jeunes filles accédaient ensuite à l'harmonium, en apprenant seules et en reproduisant des mélodies familières. Au début, ces filles jouaient surtout des airs de danse ; puis elles se mettaient à combiner le rôle de chanteuse principale avec le jeu de l'harmonium. Vers l'âge de quatorze ans environ, une jeune fille douée était ainsi en mesure de diriger l'ensemble, de choisir son répertoire et d'élaborer un programme musical d'une demi-heure ; à l'âge de seize ou dix-sept ans, elle était devenue une musicienne accomplie, capable d'assumer la direction d'un ensemble.

Contrairement aux musiciens professionnels des villes, les musiciennes n'étaient pas poussées à affiner leur technique de jeu ; elles ne bénéficiaient pas de cours, mise à part la correction d'erreurs. Dans le cadre des ensembles, les femmes encourageaient et louaient les apprenties, mais en dernier ressort chaque fille devait ressentir sa propre motivation et faire son possible pour apprendre par imitation. Si toutes les filles étaient censées savoir chanter et jouer du *dāireh,* la maîtrise des *tabla* et de l'harmonium exigeait un *apprentissage,* même si celui-ci se faisait en autodidacte[3].

Les garçons de familles de musiciens héréditaires

Les garçons élevés dans les familles de musiciens professionnels grandissaient dans un monde musical plus complexe. En plus du répertoire populaire exécuté aussi par les femmes, les hommes *sāzandeh* des villes interprétaient différents genres de musique savante (étroitement liés à la musique « classique » de l'Inde et du Pakistan) inconnus des femmes. Leur prérogative était la théorie musicale, dans l'ensemble une variante de celle de la musique hindoustanie avec ses *rāga* et *tāla.* Les musiciens professionnels insistaient sur la nécessité d'apprendre la musique par l'intermédiaire de la notation, ainsi que sur l'importance de la relation privilégiée de maître à disciple dans la transmission du savoir musical. Mais en dépit de ces idéaux, il semble que les garçons *sāzandeh* apprenaient la musique de la même manière que les filles de cette catégorie, c'est-à-dire « d'oreille » en étant fréquemment confrontés à la musique, et par tâtonnements individuels dans un environnement familial où la pratique musicale était fortement encouragée. Il n'y avait pas d'apprentissage formel, ni d'exercices du type de ceux employés pour apprendre la musique hindoustanie, ni de véritables « séances de pratique ».

Les *sāzandeh* avaient des idées intéressantes au sujet du savoir musical et de son développement. Ils admettaient que certains individus étaient naturellement doués pour la musique et pensaient qu'il fallait vivifier ce don, comme on souffle sur les braises pour qu'elles s'enflamment. Ils croyaient que l'acquisition de compétences musicales dépendait étroitement du fait de baigner très jeune dans la musique, et ils avaient coutume d'emmener leurs fils en bas âge s'asseoir avec eux sur le podium lorsqu'ils allaient jouer en public. Ils croyaient que même en dormant, l'enfant continuait à absorber les sons. Souvent, un garçon manifestait un vif intérêt envers un instrument particulier quand il était encore très jeune (cinq ou six ans), et on l'autorisait alors à s'y essayer. Les parents intervenaient bien évidemment dans ce processus,



Jeune chanteur et joueur d'harmonium de treize ans d'une famille de musiciens, dirigeant l'orchestre. A ses côtés, de droite à gauche : deux de ses frères, jouant du *rubāb* et des *tabla*, et un joueur de *dutār* venant d'une famille non musicienne. Hérat, Afghanistan, 1974 (photo : John Baily).

davantage en encourageant le garçon quand il jouait juste qu'en le décourageant lorsqu'il jouait faux. Il semble cependant qu'en dépit de tout ce discours sur la manière idéale d'apprendre la musique, les garçons des familles de musiciens apprenaient en fait par imitation. En étant encore petits, et s'ils venaient d'une famille dont les femmes étaient, elles aussi, musiciennes, ils bénéficiaient en outre – comme les filles – de la possibilité d'accompagner leur mère aux cérémonies de mariage, voire même de participer aux prestations musicales, en particulier par le jeu des *tabla*; mais cette phase se terminait quand ils atteignaient la puberté.

Vers l'âge de douze ans, quand les jeunes musiciens amateurs commençaient à apprendre un instrument, le jeune *sāzandeh* était prêt à se lancer dans une carrière professionnelle en s'insérant dans un ensemble. Une fois devenu un membre régulier et actif du groupe, il avait la possibilité de progresser davantage par le simple fait de jouer avec d'autres. Un jeune chanteur et joueur d'harmonium âgé de douze ans était à même de diriger un ensemble pour une série de chansons ; quand il avait seize ans, il était susceptible de diriger l'ensemble régulièrement. Un musicien se faisait connaître comme joueur d'un instrument particulier, mais il était dans bien des cas capable d'en jouer d'autres, quoique le plus souvent en privé plutôt qu'en public – ce qui était vu comme un signe de maturité musicale.

Dans ces familles, on rencontrait quelques non musiciens. Ceux-ci n'étaient pas nécessairement dépourvus de talent, mais ils avaient opté pour un autre métier, quand on ne les avait pas encouragé à le faire. Les ensembles de *sāzandeh* étaient le plus souvent des entreprises de famille, n'offrant du travail à temps complet qu'à un nombre restreint de musiciens professionnels. Les garçons tendaient à apprendre les instruments dont l'ensemble familial allait avoir besoin dans les années à venir[4].

Commentaire

L'aspect le plus intéressant des données réunies ici réside probablement dans le contraste existant entre les enfants des familles de musiciens professionnels et ceux des familles non musiciennes : on s'aperçoit que les premiers possédaient davantage de compétences musicales en termes de capacités motrices et cognitives, ainsi qu'un répertoire plus riche. Or cet écart ne relevait pas d'une différence entre ce que l'on pourrait appeler des modes formels et informels d'apprentissage de la musique. Il serait d'ailleurs abusif de parler dans ce contexte d'éducation ou de pratique, car ces termes sous-entendent « un processus d'apprentissage direct » (Merriam 1964 : 146) ainsi qu'une situation d'apprentissage délibérément établie, destinée à la transmission d'informations. Tout cela n'était guère le cas à Hérat. *Les enfants des familles de musiciens tout comme ceux des familles ordinaires apprenaient de la même manière,* par imitation et participation dans un contexte pouvant être qualifié d'autoinstruction suivant un rythme déterminé individuellement. Les variations dans les compétences musicales propre aux deux groupes d'enfants résultaient ainsi d'environnements sociaux différents : les situations et les processus d'apprentissage disponibles étaient inhérents au mode de vie qui distinguait les familles ordinaires de celles de musiciens professionnels.

L'imitation n'a pas reçue l'attention qu'elle mérite en tant que méthode pour apprendre la musique. Merriam avait sans doute tort de n'y voir qu'« un premier pas », pour affirmer ensuite que « des capacités spéciales requièrent un entraînement spécial », ou que « pour devenir un vrai musicien, il faut avoir suivi un apprentissage formel » (1964 : 147, 150). A Hérat, c'est bel et bien l'imitation qui semble avoir constitué le noyau du processus d'apprentissage. Quand l'enfant imite, il apprend en reproduisant ce qu'il a observé. L'acquisition d'un savoir-faire n'était pas démarquée sous forme d'un processus d'instruction systématisé. L'information visuelle a ici une importance cruciale ; souvent, il faut d'abord *voir* pour comprendre ensuite la *manière* de faire. L'imitation encourage l'enfant à se débrouiller tout seul : on ne lui explique rien. Les compétences variables distinguant les enfants des familles ordinaires de ceux des familles de musiciens sont imputables aux ressources musicales s'offrant à l'imitation, ainsi qu'à la manière dont cette dernière était encouragée.

Plusieurs facteurs contribuaient ainsi à enrichir l'environnement musical des enfants originaires des familles de musiciens professionnels. 1. Dès la plus tendre enfance, ils étaient fréquemment exposés à la musique. 2. Ils étaient

plus motivés, parce que fortement encouragés à se livrer à des jeux de type musical et autorisés à se servir des instruments de musique. 3. Ils disposaient de modèles à imiter ; ils avaient fréquemment l'occasion d'assister au jeu instrumental des adultes et de leurs frères et sœurs aînés, et d'observer attentivement leurs prouesses d'instrumentistes. 4. Ils avaient la possibilité de prendre une part active à la pratique musicale des adultes. 5. Ils grandissaient dans un environnement social centré sur la pratique musicale. Ces différences inhérentes à l'environnement musical suffisent pour expliquer le savoir musical variable qui différencie les enfants des deux catégories retenues, et il n'est donc nul besoin de rechercher des explications d'ordre génétique.

L'apprentissage par imitation est lourd de conséquences, puisqu'il signifie que l'enfant reproduit inévitablement ce qui se passe autour de lui. Voilà l'exemple d'une culture agissant en tant qu'« organisation en vue de transmettre des comportements fort complexes et spécialisés » (Gillin *in* Merriam 1964 : 162). Ce principe apparaît aussi dans le second contraste révélé par nos données, qui est celui entre filles et garçons. A Hérat, les relations entre les sexes jouaient clairement dans le domaine musical, si l'on songe à l'accès limité qu'avaient les femmes aux biens matériels et aux informations. Par comparaison avec les hommes, elles disposaient d'un éventail plus restreint d'instruments de musique : en effet, la plupart des femmes n'avaient accès qu'au *dāireh.* Leur connaissance de la théorie musicale formelle était pareillement limitée. Elles n'étaient en outre pas confrontées aux problèmes d'accordage parce qu'elles ne jouaient pas des cordophones qui exigeaient l'accordage minutieux des cordes sympathiques, et qu'elles n'accordaient pas leurs *tabla.* Leur musique était structurellement, c'est-à-dire du point de vue de la mélodie et du rythme, plus simple que celle des hommes. D'une manière générale, elle ressemblait davantage à une méthode de récitation de la poésie, centrée qu'elle était sur les paroles plutôt que sur leur « mise en musique ». Enfin, les femmes n'avaient pas accès aux genres de la musique savante.

La musique domestique des femmes telle que nous l'avons décrite ici, représentait le style le plus simple de tous les styles de musique pratiqués par les adultes, tout en étant le plus largement répandu. Parmi les musiciens amateurs de Hérat, le nombre d'interprètes femmes excédait de loin celui des hommes. C'est pourquoi nous considérons cette musique comme l'expérience imprégnatrice majeure des enfants de Hérat, comme le principal réservoir de toute musique. Il est significatif à cet égard qu'elle était aussi celle des enfants, établissant ainsi une relation rendue durable par l'interaction constante entre les enfants et les femmes plus âgées de leur groupe de parenté. De plus, c'était le type de musique sanctionné par la religion et de ce fait admissible pour les enfants. De cette manière, la vie musicale des enfants, qui commençaient leur apprentissage par imitation en bas âge pour se préparer aux rôles respectifs qu'ils étaient appelés à jouer à l'âge adulte, préfigurait les univers distinctifs dans lesquels se mouvaient femmes et hommes, tout comme la différence entre la musique des professionnels et celle pratiquée en amateur.

Notes

* Cette recherche a été financée par un subside de recherche post-doctoral du *Social Science Research Council*, attribué à John Baily lorsqu'il était *research fellow* au Département d'anthropologie sociale de la Queen's University à Belfast (1973-1978). Le présent essai a été rédigé pendant que John Baily était *visiting research fellow* à la *School of African and Asian Studies* de l'Université de Sussex (1986-1988) ; sa traduction française est due à Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] Voir Sakata (1983, chap. 4) pour une discussion du concept afghan de la musique.

[2] Pour plus d'informations au sujet du terme de *shauqi*, voir Slobin (1976 : 23-24).

[3] Un aperçu plus détaillé de la vie des musiciennes à Hérat figure dans Doubleday (1988).

[4] Pour plus de détails sur la vie des musiciens de Hérat, voir Baily (1988).

Bibliographie

BAILY John
1976 « Recent changes in the *dutār* of Herat ». *Asian Music* 8(1) : 29-64.

1979 « Professional and amateur musicians in Afghanistan ». *World of Music* 21(2) : 46-64.

1988 *Music of Afghanistan : Professional musicians in the city of Herat.* Cambridge : Cambridge University Press (Cambridge Studies in Ethnomusicology) (with accompanying audio cassette).

DOUBLEDAY Veronica
1988 *Three Women of Herat.* London : Jonathan Cape.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston : Northwestern University Press.

SAKATA Hiromi Lorraine
1983 *Music in the Mind : The Concept of Music and Musician in Afghanistan.* Kent : Kent State University Press (with accompanying audio cassettes).

SLOBIN Mark
1976 *Music in the Culture of Northern Afghanistan.* Tucson : University of Arizona Press (Viking Fund Publications in Anthropology N° 54).

L'ART DE L'IMITATION ET L'IMITATION DE L'ART
La musique de l'Inde du Nord et sa transmission en Occident

Huib Schippers

Partagé entre son héritage romantique qui voit dans l'imitation un pauvre substitut de l'inspiration artistique, et son engouement souvent inconsidéré pour la nouveauté, l'Occidental éprouve sans doute quelque difficulté à accepter le principe de l'imitation comme un concept-clef de l'une des formes d'art traditionnelles les plus raffinées du monde, la musique classique de l'Inde. Il admet d'ailleurs avec autant de réticence que l'imitation a pu jouer un rôle aussi crucial dans l'histoire de l'art occidental : c'est en copiant les partitions d'autres compositeurs[1] que Jean-Sébastien Bach fit l'apprentissage des principes qu'il allait mettre en application si magistralement ; à la même époque, le jeune poète anglais Alexander Pope concluait l'introduction à son premier recueil de la manière suivante : « s'il faut lui attribuer un mérite quelconque, celui-ci revient aux quelques bons vieux auteurs dont j'ai pu étudier les œuvres à loisir ; j'espère donc les avoir imités suffisamment » (1963 : 213).

Le jeune musicien indien travaille de la même manière avec autant de modestie et d'effacement. Au mieux, il passe de nombreuses années auprès d'un gourou, en apprenant graduellement tant les pièces traditionnelles que la manière de les exécuter. Les compositions traditionnelles – morceaux brefs qui constituent le plus souvent un énoncé concis du *rāga* – et *chalans* – esquisses de *rāga* – jouent un rôle important dans ce processus et sont appris par cœur.

Il existe autant de manières de les enseigner qu'il y a de maîtres. Certains préfèrent encourager la créativité de l'élève dès le début, d'autres insistent sur l'apprentissage initial d'un énorme répertoire traditionnel. Certains procèdent par étapes successives, en amenant l'élève à maîtriser parfaitement les pièces indiquées avant de passer aux suivantes ; d'autres ne font qu'offrir une grande variété de répertoire à l'élève, avec la conviction que, quoi que ce dernier retienne de ce riche matériel, cela contribuera à lui donner les bases musicales nécessaires. Toutes ces approches ont leurs avantages et leurs inconvénients : si les abords non systématiques tendent à plonger l'élève dans une longue période de confusion, les approches hautement systématisées s'avèrent parfois problématiques quand arrive le moment où le disciple doit faire preuve de créativité et d'indépendance. Il n'en reste pas moins vrai que la plupart des

voies de l'enseignement musical – à condition que le temps ne manque pas et que l'environnement soit propice – sont susceptibles de conduire à l'objectif ultime : une connaissance approfondie de la musique traditionnelle, de ses principes et de son répertoire.

En Inde, la question de la transmission de cette musique n'est pas abordée à la légère. Le maître communique à son disciple tout ce qu'il a appris au cours d'une longue vie d'études, de pratique et de réflexion. De plus, la tradition musicale de l'Inde – bien que conçue avant tout comme un art – comporte aussi une dimension sacrée. Ainsi le lien entre le maître et l'élève est-il, dans ce domaine, beaucoup plus fort en Inde que dans les pays occidentaux. Le maître prend sur lui la responsabilité d'enseigner à l'élève tous les aspects de son art au mieux de ses facultés, tandis que l'élève se soumet entièrement au gourou qui incarne pour lui la tradition[2].

En raison de ce lien, la musique se transmet non seulement dans le cadre d'un système connu sous le nom de *guru-shishya-parampara*, mais encore, en raison de sa longue association avec un maître particulier, le disciple tend à absorber nombre de caractéristiques de son gourou, tant dans le domaine de la musique que dans celui de la philosophie et du comportement. Un disciple de Ravi Shankar sera, par exemple, identifié plus facilement par sa façon d'exécuter les glissandos (*mīnd*) ou certaines ornementations, ou même par sa posture assise et sa manière de bouger, que par son répertoire.

Les écoles se reconnaissent ainsi aisément : Imrat Khan, Irshad Khan, Nishat Khan, Rais Khan et Shujaat Khan présentent dans leur jeu des ressemblances frappantes avec Vilayat Khan, l'actuel leader de cette tradition du *sitār*. Il existe, en Inde, un nombre considérable de styles, dont certains sont répandus et exercent une grande influence, tels ceux de Vilayat Khan et de Ravi Shankar, alors que d'autres ne se limitent qu'à quelques représentants par génération, comme c'est le cas des écoles de Balaram Pathak, de Manilal Nag et de Mustaq Ali Khan, toutes de Calcutta.

Ces écoles diffèrent considérablement quant aux concepts de l'exécution, de l'idéal sonore, du traitement du *rāga* et de la place à attribuer à la tradition. Certaines en suivent les principes à la lettre et font ainsi de la musique indienne un art hautement codifié, comportant de nombreuses compositions des partitions apprises par cœur et restituées telles quelles. Pour d'autres, la tradition se réduit aux fondements sur lesquels s'édifie une pratique musicale essentiellement nourrie par l'imagination.

Idéalement, les principes que je viens de résumer assurent une tradition vivante d'une grande diversité, ayant permis depuis des siècles à la musique indienne de s'épanouir. Mais le système en question n'en pose pas moins certains problèmes. L'un est d'ordre philosophique : l'idéal indien consiste à ne suivre qu'un seul gourou qui communique son savoir à l'élève et avec lequel s'établit une relation de confiance privilégiée. Si ce principe est strictement observé, la tradition se détériore inévitablement, puisqu'aucun maître n'est à l'abri d'imperfections dans son jeu instrumental et de lacunes dans son savoir ; que certaines informations risquent ainsi de se perdre par manque d'assiduité ou de talent chez l'élève. Force est donc de constater qu'en dépit des idéaux, les grands musiciens sont généralement ceux qui ont eu plusieurs

maîtres, ou un seul maître ayant lui-même eu accès à diverses sources. Dans la pratique, cela semble aller de soi, car nombre de représentants de telle ou telle école admettent ouvertement qu'ils ont été influencés par d'autres traditions que la leur.

Plus graves sont les conséquences de l'avènement de la radio, de la télévision et du disque, qui apparaissent comme de véritables promoteurs de vedettes. Tenté par ces médias, le musicien s'estime capable d'imiter ceux qui remportent ainsi un grand succès auprès du public, si bien qu'il existe aujourd'hui une foule de pseudo-Vilayat Khan et de pseudo-Ravi Shankar, qui ne contribuent guère à enrichir le jeu du *sitār*. Pire encore – mais inévitable – est le fait que le plus souvent, seuls sont imités les aspects superficiels du style du maître, en particulier sa virtuosité. Ce phénomène s'exprime en partie par l'incapacité de la plupart des musiciens connus de dispenser un enseignement régulier, la plus grande partie de leur temps étant prise par leurs tournées de concert. La révélation qu'a été la musique indienne pour les Occidentaux – et l'Occident pour les musiciens indiens ! – a probablement contribué à stimuler cette survalorisation de la virtuosité.

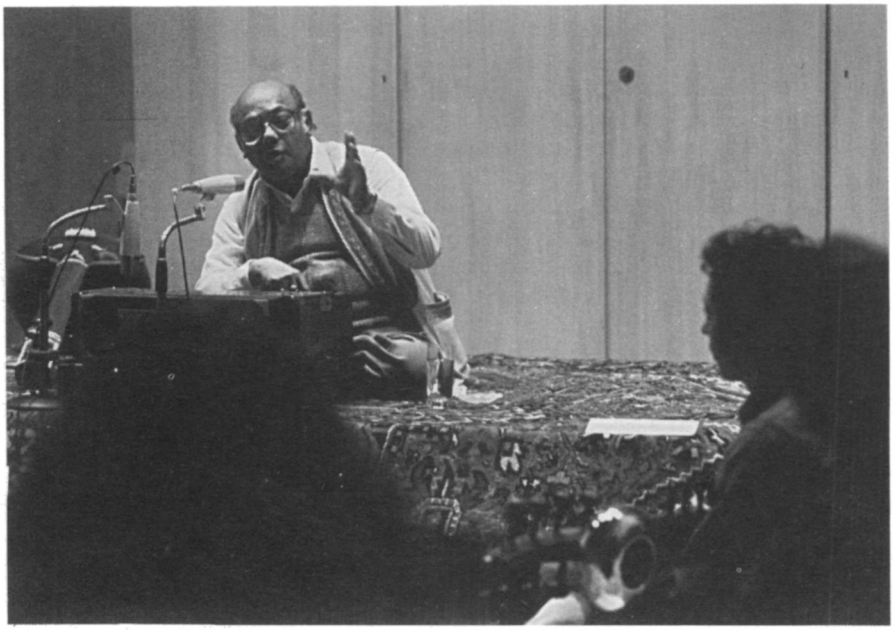
Fort heureusement, il existe en Inde un nombre considérable de jeunes musiciens qui prennent leur musique très au sérieux et qui sont prêts à retourner « aux sources ». Malgré les circonstances défavorables que constituent le rythme trépidant de la vie contemporaine et l'existence de contraintes financières nouvelles – la pratique de la musique indienne était autrefois patronée par les cours princières – ils acceptent de suivre un apprentissage long et ardu auprès d'un maître qualifié.

La situation en Occident

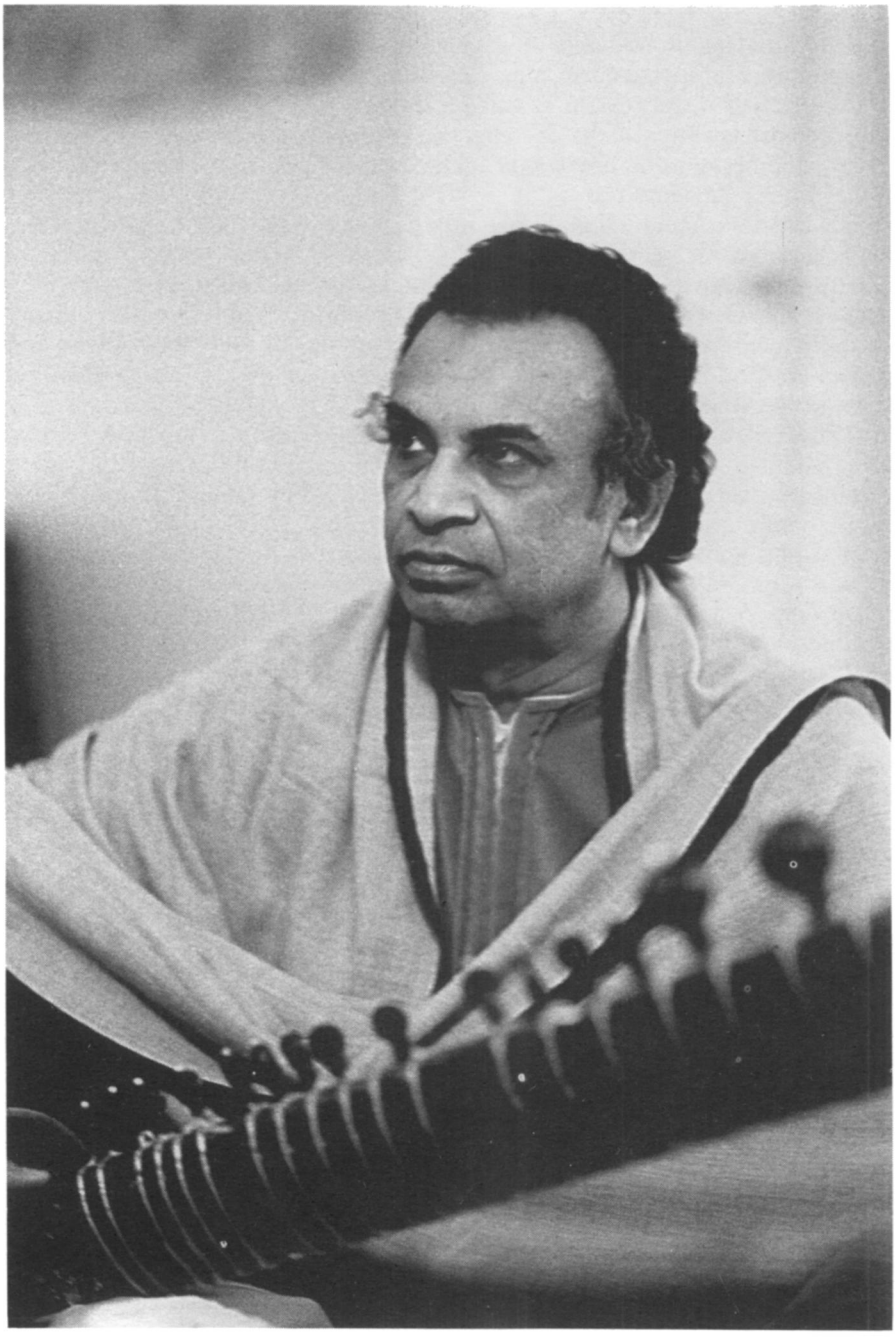
De semblables tendances se manifestent chez les Occidentaux qui ont décidé d'apprendre la musique indienne. Certains d'entre eux se contentent d'imiter ce qu'ils entendent sur des disques, parvenant ainsi souvent à restituer fidèlement le style d'un musicien, mais non pas, en général, d'accéder à une connaissance approfondie de la musique.

Certains Occidentaux sont néanmoins attirés par ce qui constitue le noyau de la tradition. A la grande surprise des maîtres indiens, ces élèves manifestent un fort penchant pour l'« authentique », peut-être parce que notre propre culture manque de traditions musicales vivantes de qualité. Il est frappant de constater que, si les pastiches – telles les références à la musique occidentale dans le genre classique léger *thumri*[3] – deviennent de plus en plus populaires parmi les instrumentistes indiens, les élèves occidentaux en ont généralement horreur et se montrent ainsi « plus royalistes que le roi ».

Depuis les années soixante, une foule d'Occidentaux ont gagné l'Inde, à la recherche d'un maître de musique, souvent guidés par une vision idéaliste de ce qui les y attendait. Certains grands gourous sont effectivement toujours capables de donner un enseignement non seulement musical, mais aussi spirituel, social et psychologique, mais ils sont rares et difficiles à dénicher. De plus, cette quête n'est guère facilitée par le fait que l'Inde a su



Ustad Ali Akbar Khan enseignant à des élèves occidentaux. Ali Akbar College of Music, Bâle, Suisse, 1986 (photos : Huib Schippers).



Le sitariste Ustad Jamaluddin Bhartiya, 1983 (photo : William Carter).

s'adapter rapidement à cette demande nouvelle de gourous et que nombre d'artistes de deuxième catégorie se sont fait passer pour des maîtres illuminés et sont rapidement parvenus à s'entourer d'une foule de disciples avides d'apprendre et disposés à leur plaire à tout prix.

Si, par leur discernement et leur persévérance, quelques Occidentaux ont trouvé l'enseignement qu'ils cherchaient, la plupart d'entre eux sont repartis déçus, victimes des nombreuses difficultés, musicales et extra-musicales, inhérentes à une telle démarche.

La fin des années soixante a marqué un tournant important : plusieurs musiciens indiens se sont établis en Occident et y ont ouvert des écoles. Comme le maître du *sarod* Ali Akbar Khan le formule laconiquement : « Cela coûte moins cher d'acheter un seul billet d'avion pour moi que d'en acheter pour cinquante élèves américains ». C'est ainsi que, en 1968, il a fondé à San Rafael en Californie le *Ali Akbar College of Music* d'où sont sortis plusieurs musiciens et enseignants hautement qualifiés.

De semblables initiatives ont été entreprises en Europe. Le joueur de *sitār* Jamaluddin Bhartiya est arrivé en 1972 à Amsterdam où il a mis sur pied le Tritantri Vidyapeeth avec l'aide de sa disciple Darshan Kumari. Il y a maintenant quatre écoles de musique indiennes indépendantes à Amsterdam, dont la plus grande est l'école ISTAR de musique et de danse indiennes, qui offre un programme d'enseigmement très varié avec Mohammed Sayeed Khan (chant), Jamaluddin Bhartiya (*sitār*), Ted de Jong (*tabla*) et Jœp Bor (*sarāṇgi*). Cette équipe enseigne également au Conservatoire de Rotterdam : c'est le premier programme européen d'enseignement professionnel de musique classique indienne.

Une objection communément faite aux Occidentaux qui étudient une musique orientale est qu'ils n'ont pas grandi dans l'environnement culturel de cette musique. Les musiciens indiens nés dans des familles de musiciens ont certainement un avantage considérable sur les autres, dans la mesure où ils ont entendu cette musique depuis l'enfance ; en effet, la tradition « aurale » doit comporter un stade d'imprégnation préalable à l'apprentissage proprement dit. Un autre argument communément invoqué à l'encontre de ces « musiciens du dehors » est que de nombreux aspects d'une culture se reflètent dans sa musique. On pourrait cependant inverser l'argument en disant que l'apprentissage de la pratique musicale inclut tous ces aspects. Par conséquent, si un Occidental prend le temps qu'il faut et fait l'effort nécessaire pour se familiariser avec la musique, celle-ci ne sera pas a priori différente de celle produite par un Indien, ce que confirment de nombreux exemples.

Une filiale du *Ali Akbar College* a été ouverte à Bâle par Ken Zuckerman, disciple d'Ali Akbar Khan. Le joueur de *tabla-tarang* Kamalesh Maitra enseigne à Berlin, et plusieurs musiciens vivent et enseignent à Londres, à Paris et à Genève. D'autres dispensent un enseignement dans des instituts ou à titre privé lorsqu'ils sont en tournée dans les pays occidentaux. Bref, l'enseignement de la musique indienne s'est fait sa place dans la vie musicale occidentale, de même que les concerts de musique indienne en font aujourd'hui partie intégrante.

La musique classique de l'Inde a donc trouvé un sol fertile en Occident. Certains musiciens renommés en Inde[4] ne mâchent pas leurs mots concernant l'avenir de la musique dans leur pays et prédisent que la prochaine génération d'élèves indiens sera contrainte de se rendre dans les pays occidentaux pour apprendre les bases de sa propre tradition musicale. La musique indienne en exil : cette idée séduisante suscite néanmoins quelque appréhension : combien de temps une tradition peut-elle survivre une fois déracinée ? Nous traversons une époque marquée par des transformations profondes dont l'incidence musicale a été insuffisamment évaluée. A ce jour, la musique indienne a démontré sa vitalité. Il reste maintenant à espérer que cette tradition musicale millénaire sera capable de s'adapter aux mutations du monde contemporain sans se dénaturer.

Notes

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

[1] Donald Jay Grout (1980) attribue le développement musical de Bach à cinq facteurs principaux, dont la « méthode laborieuse mais fructueuse d'assimiler toutes les sources en copiant des partitions ».

[2] Un récit détaillé de la relation entre gourou et *shishya* est donné par Ravi Shankar (1970).

[3] La récurrence prévisible de quelques mesures de la bourrée de la suite de Bach en mi mineur (BWV 996) dans *Thumri Bhairavi* par Ali Akbar Khan en est une illustration significative.

[4] Parmi ces musiciens figure Asad Ali Khan, représentant du style très traditionnel des *Khandārbānī bīnkār.*

Bibliographie

GROUT Donald Jay
1980 *A History of Western Music.* New York : W.W. Norton & Co. (3rd ed.).

POPE Alexander
1963 « A discourse on Pastoral Pœtry » [1704]. In : *The Pœms of Alexander Pope - a One Volume Edition of the Twickenham Pope.* Ed. par John Butt. Londres : Methuen & Co.

SHANKAR Ravi
1970 *Musique, ma vie* (trad. de l'anglais). Paris : Stock.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE CARNATIQUE ET SON ÉVOLUTION

Jean-Paul Auboux

Il peut sembler paradoxal d'écrire sur l'enseignement de la musique de l'Inde du Sud, car il est traditionnellement oral. Pourtant, cette ambiguïté est à l'image de la société indienne qui a évolué dans un équilibre, préservé jusqu'ici, entre la rigidité des écrits (les *çāstra*) et la mobilité de l'enseignement oral, entre le poids de la tradition et les mouvements éphémères des styles individuels, des courants d'écoles et parfois même des modes.

La musique dans la société

L'enseignement musical en Inde reflète, lui aussi, la société qui l'a fait naître. A travers son évolution, on peut suivre celle des grandes tendances de la société indienne, de ses perméabilités et résistances au contact d'autres civilisations. Il faut noter à ce titre que, s'il y eut de nombreux échanges et des influences de cultures très diverses dans le passé (Grèce, Chine, etc.), c'est surtout la société dite occidentale et moderne qui semble avoir secoué les piliers de la tradition.

Puisque l'Inde du Sud est restée géographiquement et culturellement protégée des multiples invasions qui ont touché le nord du subcontinent, même sous domination anglaise, ce sont bien les nouvelles techniques et les modes de vie liés aux systèmes modernes de communication qui transformèrent la société plus que jamais.

Historiquement, le premier ouvrage où apparaît le mot *karṇāṭaka* est le très ancien *bṛhaddeçī* de Sarngadeva. Mais c'est dans le *saṅgīta-sudhākara* de Haripala, écrit au début du XIVe siècle, que se trouvent les premières références écrites aux mots « hindustani » pour le système musical de l'Inde du Nord et « carnatique » pour celui de l'Inde du Sud. Il est généralement admis que c'est avec les invasions islamiques et plus particulièrement sous l'influence de la dynastie mongole timuride dite moghole, qui régna à partir du XVIe siècle, que la scission entre les deux systèmes musicaux devient significative.

En tamoul, le terme de *karṇāṭaka*, outre qu'il indique l'Etat du même nom, signifie « pur » ou « traditionnel ». On appelle *karṇāṭaka-manuṣya* un homme dont le mode de vie est conforme aux coutumes anciennes, ce qui en dit long sur ce que pensent les Indiens du Sud de leur système musical.

La méthode traditionnelle d'enseignement de la musique carnatique

C'est à l'époque de l'implantation musulmane que Purandaradasa codifia l'enseignement de la musique carnatique sous forme d'exercices musicaux et de compositions diverses, destinés à la mémorisation musicale progressive et pratique des diverses théories existantes. L'apprentissage musical devint dès lors différent dans le nord et le sud : le *rāga* de base sur lequel l'étudiant fera ses premières gammes sera *mayamalavagaula* : tonique, seconde mineure, tierce, quarte, quinte naturelles, sixte mineure, septième naturelle[1].

Depuis des siècles, les exercices très précis de Purandaradasa servent sans changement à assouplir la voix, le cerveau et les doigts des instrumentistes, tandis que des compositions de difficulté croissante permettent l'assimilation progressive de formes musicales plus complexes et de *rāga* et *tāla* nouveaux :

– Les *gītam* sont les premières compositions que l'élève apprend. Les mélismes en sont absents, du moins dans l'écriture, et la mélodie en est simple ; par contre, l'étudiant y aborde déjà sous une forme musicale l'application de la théorie complexe de la classification des *rāga* et des *tāla.*

– Puis ce sont les *jātisvaram* et les *svarajāti* : figures au dessin mélodique plus complexe, qui sont aussi utilisées dans les danses classiques *bharata-nāṭyam* et *mohiniyāṭṭam.*

– Viennent ensuite les *varṇa* : compositions très denses où doivent figurer tous les aspects et toutes les couleurs d'un *rāga.* Les *varṇa* sont destinés à l'enseignement et permettent à l'étudiant d'avoir une idée précise du *rāga* à travers ses principaux *prayoga* (phrases spécifiques, particulières à ce *rāga* et virtuellement obligées dans son exposition), tout en apprenant une composition. Les *varṇa* sont extrêmement difficiles, et seuls les grands musiciens se sont permis d'en composer.

Les *varṇa* se retrouvent dans les récitals de danse classique, mais sous une forme très développée, puisque c'est généralement le morceau central et le plus élaboré du récital. La coutume veut aussi que les concerts de musique commencent par un *varṇa* pour « mettre en forme » le musicien et son public.

– L'étude se termine par les *kṛti* (ou *kīrtana*). C'est au siècle dernier que Tayagaraja donna à ce type de composition sa forme actuelle, considérée depuis lors comme parfaite. D'un point de vue pédagogique, les *kṛti* permettent une étude approfondie des *rāga* et des élaborations complexes basées sur des découpes rythmiques ou mélodiques. Celles-ci, à travers les *saṅgati* et les *nirraval,* ouvrent la voie aux développements savants des *pallavi.* Puis ce sont les *padam* et les *javali* qui, eux, sont difficiles en raison de leur simplicité même[2] : c'est après les calculs savants, le retour à l'émotion pure.

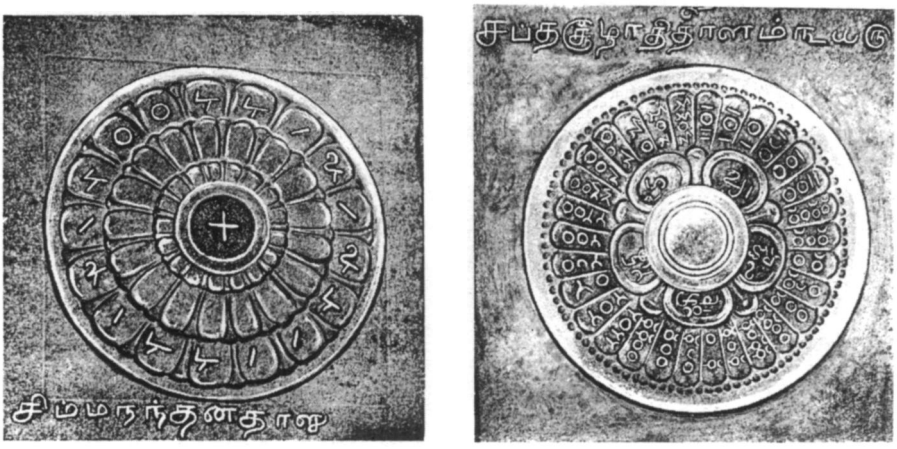
L'enseignement oral et écrit

En associant presque toujours tradition et oralité, on oublie souvent que l'oralité fait plus précisément référence à la manière dont s'effectue la transmission du savoir ; or, bien que l'Inde soit souvent citée comme l'exemple d'une société de tradition orale, elle n'en connaît pas moins l'écriture

depuis la plus haute antiquité, et il faut considérer ses écrits comme étant complémentaires de la transmission orale. A cet égard, il serait d'ailleurs souhaitable de définir les frontières entre ce qui relève de l'oral et ce qui appartient à l'écrit.

Avant les *çāstra* et l'invention de l'écriture, la transmission orale était aussi précise que l'écrit, surtout dans des domaines auxquels l'écriture n'avait pas accès : en témoignent de nos jours encore les récitations rituelles des *veda*, enseignées oralement, toujours chantées selon leur scansion originelle entêtante. Le parfum tellurique et immémorial qui se dégage de ces récitations, ainsi que la gestuelle, la mise des officiants et le rituel tout entier n'ont pas changé depuis des millénaires. D'autre part, il ne serait pas inutile d'adopter, pour la civilisation indienne, une définition plus large de l'écrit qui engloberait alors tout ce qui est fixé matériellement[3]. De même, pour citer le grand maître T.R. Mahalingam qui disait que les quatre-vingt-dix-neuf pour cent de l'enseignement passent à travers l'écoute, on peut concevoir les enregistrements de concerts sous forme de cassettes ou même mémorisés, comme une forme d'écriture. Ce serait encore plus sensible dans le cas de disques : il n'en existe malheureusement aucun, à moins qu'il ne s'agisse d'enregistrements de concerts publics, où la musique censément improvisée n'est pas pensée et décidée avant l'enregistrement. Cela s'explique par le fait qu'un Indien considère un enregistrement comme l'équivalent d'un écrit : il doit être formellement parfait, exigence qui passe avant toute considération de fluidité d'inspiration, d'expression et de jeu.

Cette fluidité est pourtant à la base même de la musique carnatique qui, selon les *çāstra*, doit couler « comme coule l'huile que l'on verse sur la lampe ». Le mieux serait-il l'ennemi du bien en création musicale ? Y a-t-il



Sculptures de *tāla* au temple de Śrī Mīnakśi Amman, Madurai, Inde.

même un critère de perfection et en quoi consiste-t-il ? Même une oreille non avertie remarque immédiatement la différence entre une musique inspirée et improvisée spontanément et une musique décidée d'avance.

La « saveur subtile » de la musique carnatique

La musique est habituellement classée en deux grands systèmes : l'harmonique et le mélodique. La musique carnatique fait partie du système mélodique et, comme c'est le cas de la majorité des musiques de ce type, l'enrichissement musical se produit grâce à de très fines modulations qui échappent à l'analyse, même si un certain nombre d'entre elles sont nommées et codifiées. Tout l'art du musicien consiste précisément à introduire dans sa musique ce parfum indéfinissable que les Indiens du sud apprécient tant et qu'ils nomment *bhāva.* Cette « saveur subtile » est en grande partie due à la finesse et à la sensibilité avec lesquelles le musicien développe ces modulations. Les « notes cachées » (*nokku-svara*) que l'oreille perçoit sont-elles glissées, étirées ? Aucune notation ne peut en rendre compte fidèlement, tant leurs paramètres sont complexes et leur exécution rapide. C'est pourquoi la notation musicale ne constitue qu'un aide-mémoire, précieux certes, mais en tout cas insuffisant pour connaître une nouvelle composition si elle n'a pas été entendue auparavant.

Il y a là une différence fondamentale entre les systèmes occidental et carnatique : en Inde du Sud, la théorie est religieusement respectée et ne laisse aucune place à la contradiction. Quant aux morceaux écrits (qui n'ont rien à voir avec la sophistication d'une partition de musique occidentale), ils présentent une telle distance entre le signe et l'exécution qu'ils laissent supposer de très grandes différences d'interprétation au cours des siècles.

Le maître

De tout temps, la civilisation indienne a insisté sur l'importance du contact humain dans la transmission du savoir, sans doute parce qu'elle situe l'homme au centre de toute connaissance. Cela s'applique à la musique comme à tous les autres domaines : le maître est appelé *guru*, le système lui-même étant désigné par le terme de *gurukula.* Ici également, ce dernier terme comporte une acception spirituelle, car la musique est sans doute un miroir subtil, permettant de comprendre en profondeur les tendances et les accomplissements tangibles d'une culture où la musique, la société et la religion entretiennent depuis des millénaires des liens étroits et concourent dans la quête d'une vision globale, embrassant l'unité ultime, la source et la finalité de tous les aspects de la vie.

La musique sollicite aussi bien les sens que l'esprit, touchant ainsi à tous les éléments de la perception esthétique. Parce qu'il est vivant, le contact humain encourage ici une assimilation virtuellement mimétique qui, au-delà du style, permet d'absorber une personnalité, voire même une âme. C'est un élément essentiel de la musique carnatique : vu l'importance de l'improvisation, on écoute lors d'un concert autant la musique que le musicien, même lorsque celui-ci interprète une composition.

Le rapport entre l'apprentissage auprès d'un maître et l'écoute de la musique de concert fixe les deux pôles de l'enseignement musical. L'aspirant musicien devra écouter énormément de musique. Mais pour le faire intelligemment et surtout pour retenir ce qu'il a entendu, il lui faut généralement l'aide d'un maître. Pour reprendre l'expression de T.R. Mahalingam, « le un pour cent d'instruction directe auprès d'un maître est aussi important que les quatre-vingt-dix-neuf pour cent restants : l'oreille du maître qui écoute et corrige n'est en aucun cas comparable à celle de l'élève ». T.R. Mahalingam veut surtout indiquer par là que les techniques actuelles d'enregistrement permettent de travailler en écoutant et en réécoutant les grands maîtres. C'est la seule technique d'absorption musicale qui, de tout temps, a formé les musiciens, parallèlement à un enseignement qui permet de distinguer, de classer, de trier et de comprendre ce qui a été entendu, puis de le reproduire, si on y parvient. Ce qui aurait demandé des jours, des semaines ou des mois d'attente au disciple attentif est maintenant possible immédiatement, grâce aux enregistrements[4].

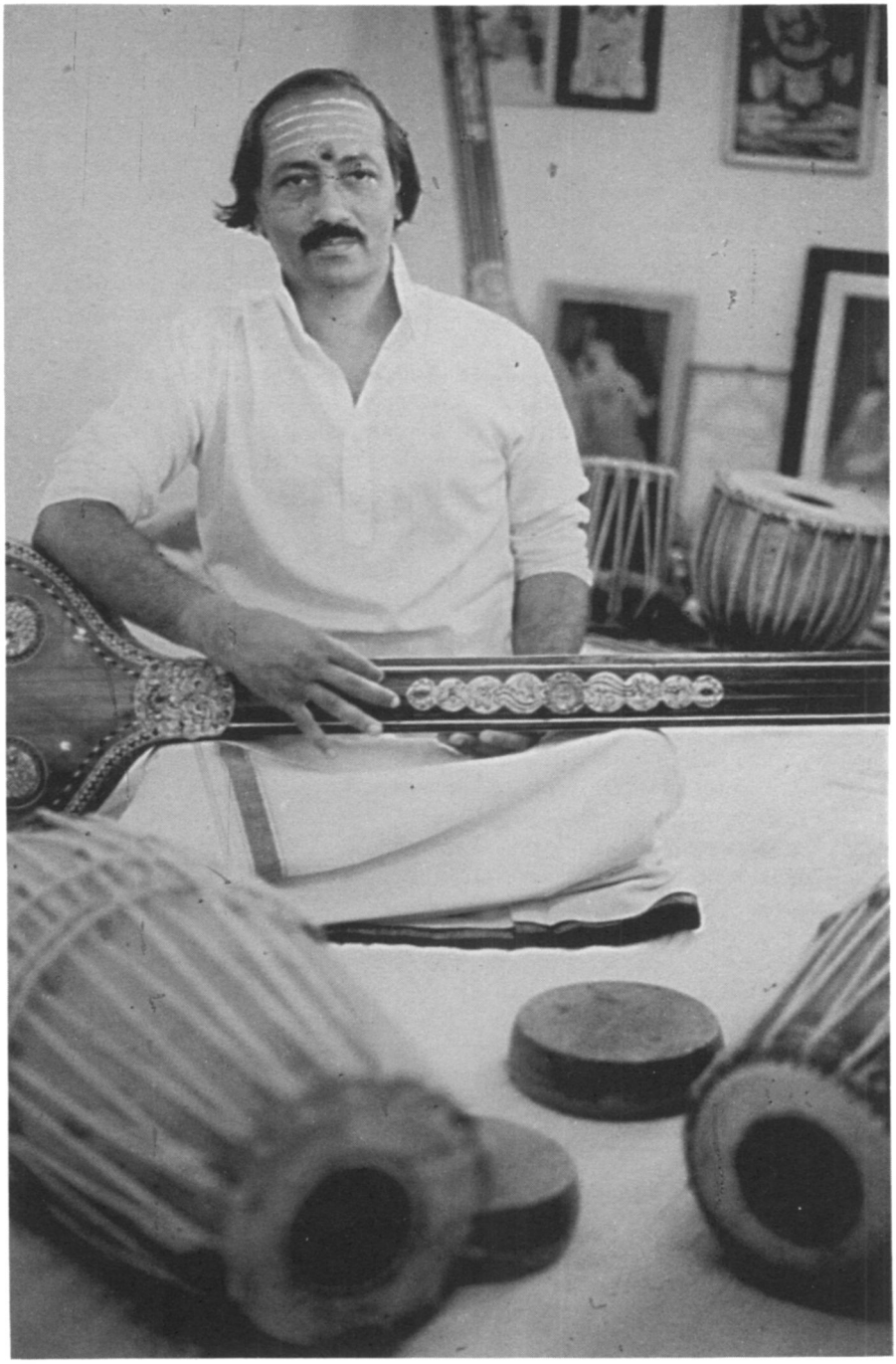
L'accès, désormais sans contrainte, aux enregistrements des grands maîtres, par la cassette ou le disque, a sans doute modifié l'enseignement lui-même, en libérant le maître d'une partie de cette tâche répétitive, nécessaire tant que l'élève ne maîtrise pas telle ou telle subtilité.

Ainsi, pour la tierce mineure du *rāga-toḍi* (à ne pas confondre avec le *rāga-toḍi* du système hindustani), on peut distinguer au moins cinq types d'exécution qui vont du mouvement oscillant entre la seconde majeure et la quarte avec un écrasement et une insistance dans la durée et l'intensité sur la seconde, jusqu'à une très légère oscillation autour d'une tierce mineure surbaissée frôlant la seconde majeure. Semblables aux « tours de main » caractéristiques des métiers manuels, ces formes subtiles, « tours de main mélodiques », sont difficiles à saisir : elles exigent le contact avec un maître patient et prêt à enseigner son art dans le détail.

Il n'est pas aisé, au demeurant, d'établir un lien entre une théorie nette et assimilable sans trop de peine, et une pratique qui fait plonger l'élève dans une réalité musicale qui semble venir d'un autre monde. La question se pose de savoir si la musique relève du domaine du volontaire ou de l'involontaire ; mais l'aspiration commence là où s'arrête la volonté. C'est pourquoi la tradition carnatique fixe très loin les bases et les limites du volontaire, en permettant à l'inspiration de prendre son essor à un niveau insaisissable par tout autre moyen.

L'enseignement de nos jours

Le cursus est donc précis et, semble-t-il, immuable ; sa fixation le rend assimilable aux *çāstra* et virtuellement sacré pour l'Indien accoutumé à vénérer parfois des écrits pour leur simple ancienneté. Dans le contexte des mutations sociales de la seconde moitié de ce siècle, cette fixité a certainement pu justifier et encourager les récentes tentatives pour créer un enseignement de type occidental, quoique inadapté à la nature même de la musique indienne.



Le chanteur et percussionniste T.V. Gopalkrishnan (photo : Raghavendra Rao).

C'est donc au cours des trois dernières décennies que des changements majeurs sont survenus : le système dit *gurukula* lui-même en est atteint. Plus qu'une forme, c'est un état d'esprit qui s'est transformé. Ce qui était un échange humain devient un commerce, s'il ne se fige pas dans des institutions. En effet, tandis qu'on assiste à une démocratisation du système de rémunération des musiciens, une tendance semblable se fait sentir dans l'enseignement musical : des tentatives sont faites pour créer des écoles de musique sur le modèle de nos conservatoires. Remarquons à ce sujet que les *sabhā* modernes, c'est-à-dire les associations qui organisent des concerts payants, sont considérés comme l'expression d'une démocratisation de la culture par opposition à l'ancienne coutume des maharajas d'entretenir des musiciens de cour et d'offrir en contrepartie des concerts publics gratuits. En donnant la possibilité à ses musiciens d'être rétribués par leur auditoire, le peuple indien a privé les plus pauvres de l'accès aux concerts, si ce n'est par la radio. Ce qui est décrit paradoxalement comme une démocratisation de la culture.

La prétendue démocratisation de l'enseignement musical produit, quant à elle, des effets pareillement pervers : le désir de créer des écoles calquées sur les conservatoires occidentaux afin d'ouvrir l'enseignement au plus grand nombre risque en fait – et c'est bien ceci qui semble se passer actuellement – d'en faire baisser dramatiquement le niveau et, ce qui est peut-être plus grave encore, d'empêcher certains élèves d'y accéder. Les écoles ont des exigences financières, alors que l'ancien système dit *gurukula*, s'il impliquait des notions de service et de don, n'entraînait jamais de transaction financière ; cet état d'esprit risque malheureusement de s'infiltrer et de perdurer tout au long d'une « carrière » que l'on imaginerait purement musicale. Elle serait alors bien loin des buts avoués de la vraie musique qui, de tout temps et en tous lieux, a été un mode d'être, un mode de vie.

Restons cependant convaincus que les nobles idées exprimées par les grands compositeurs de musique carnatique, qui continuent d'être chantés de nos jours, garderont vivante « une certaine idée » du Vrai et du Beau, qui était leur inspiration et leur but.

Notes

[1] Le choix de ce *rāga* est typique d'une certaine tournure d'esprit organisatrice et logique, caractéristique de l'Inde du Sud. On y trouve toutes les symétries, naturelles, renversées et de tétracordes, ainsi que les trois intervalles, demi-ton, ton et tierce mineure, fréquents dans la musique carnatique.

[2] La différence entre les *pallavi* et les *padam* illustre bien les deux grandes constituantes de la musique carnatique que l'on retrouve dans l'adage immémorial *çruti mātā, laya pitā* (la justesse de ton est la mère, et l'exactitude rythmique est le père). D'une part, l'aspect mental et savant de la rythmique qui est une mathématique vécue et poussée à ses limites. Il semble

d'ailleurs qu'aucune autre musique ne soit allée aussi loin dans la complexité des développements mathématiques de sa rythmique : les *pallavi* ou les développements de *nirraval* à l'intérieur des *kṛti* en témoignent. D'autre part, l'aspect émotionnel qui traverse la fluidité et le mouvement d'une mélodie apparemment simple et dont la magie ne « tient qu'à un fil ». C'est là le propre des *padam* et des *javali*. Le flûtiste T.R. Mahalingam est le seul musicien qui ait su faire chanter l'un aussi bien que l'autre aspect de la musique carnatique.

[3] L'écriture peut même prendre la forme d'un bas-relief : une iconographie du savoir et de la pratique des arts musicaux et de la danse abonde dans les temples de l'Inde du sud. Voir les illustrations ci-jointes, qui montrent le cycle des *tāla* ainsi que l'organisation des différentes parties du très complexe *simhanandana-tāla*, gravés sur la pierre. On est en droit de penser que les sculptures si décoratives de danseuses ou de musiciens qui ornent les façades des temples étaient au moins autant destinées à la transmission d'un savoir qu'à des fins purement esthétiques.

[4] T.R. Mahalingam insistait sur cet aspect de l'enseignement « d'oreille », car c'est ainsi qu'il s'était formé lui-même. C'était un génie musical et sans doute le seul instrumentiste à avoir appris tout seul en écoutant et en travaillant intensément la musique carnatique.

UNE DYNASTIE DE MUSICIENS VIETNAMIENS

Tràn Quang Hai

Au Vietnam, l'apprentissage de la musique se fait selon un mode de transmission courant dans la plupart des pays d'Asie. Normalement, l'élève vit de nombreuses années chez son maître et accepte de travailler comme domestique afin de pouvoir bénéficier de son enseignement, tout d'abord de façon indirecte, par l'écoute de sa pratique et de ses leçons, puis le cas échéant en étant reçu comme disciple. Mais les familles de musiciens traditionnels y sont rares. J'ai cependant eu la chance d'être né dans une telle famille, qui jouit d'une certaine réputation au Vietnam.

Né en 1830 à Huê, ancienne capitale du Vietnam, mon arrière-arrière-grand-père paternel s'appelait Tràn Quang Tho. Musicien à la cour de Huê, il était un remarquable joueur de luth piriforme *dàn ty bà*. Mais en 1863, à la suite de la défaite de l'armée vietnamienne contre la puissance française, le sud du pays devint une colonie de la France connue sous le nom de Cochinchine. Cet événement décida mon aïeul à quitter la capitale impériale et à s'établir dans un village du sud. Il y menait une vie austère, consacrant ses loisirs à la pratique de la musique.

De ses sept enfants, seul le cinquième, mon arrière-grand-père Tràn Quang Diem (1853-1925) se consacra à la musique. Il devint expert dans le style de Huê autant que dans la musique du sud et notamment celle de la province de Quang Nam, propagée par deux musiciens : Nguyen Lien Phong et Nguyen Tong Ba. Il jouait de deux instruments : le *dàn ty bà* et le luth en forme de lune à deux cordes appelé *dàn kìm* ou *dàn nguyêt*. Il rénova aussi le système d'écriture musicale en y introduisant la notation en rouge pour les temps forts, ce qui permettait de faire apparaître la notion de durée dans la transcription schématique.

Tràn Quang Diem est l'auteur de plusieurs compositions pour luth piriforme, qu'il avait notées avec d'autres pièces de son répertoire dans un cahier qui a malheureusement été perdu. Il passe aussi pour avoir créé les huit pièces royales *bài ngu* à l'occasion de la venue de l'Empereur Thành Thai dans le sud. Ce serait son parent Diep Van Cuong, époux d'une princesse royale, qui lui aurait suggéré cette composition. Toutefois, mon ancêtre n'a jamais joué cette pièce en public, laissant à un autre musicien nommé Ba Doi le soin de le faire. C'est pourquoi certains interprètes, tel Nam Hung, en attribuent à tort la paternité à Ba Doi. La controverse subsiste encore actuellement.

Mon arrière-grand-père enseigna la musique à deux de ses enfants : la deuxième, sa fille Tràn Ngoc Vien, qui apprit à jouer du *dàn ty bà*, et le cinquième, mon grand-père Tràn Quang Triêu, qui devint spécialiste du *dàn kìm*. Un de ses autres élèves était le père du maître de cithare Nguyên Vinh Bao.

Ancien élève du lycée français de Saïgon, Tràn Quang Triêu (1897-1931) passait pour quelqu'un d'ouvert à l'influence de l'Occident. On raconte que, passionné par l'hypnose et le magnétisme, il s'amusait à faire dormir les surveillants du lycée afin de pouvoir s'adonner à la musique sans être dérangé. Ayant l'esprit inventif, il créa un nouvel accordage, en septième mineure, des deux cordes du *dàn kìm*. Utilisé surtout pour les pièces tristes, cet accord est connu sous le nom d'« accord de la pure orchidée (*dây tô lan*) de Monsieur Bay Triêu ».

Maîtresse de musique et d'arts ménagers au collège de jeunes filles *Truong Ao Tìm* de Saïgon, sa sœur Tràn Ngoc Vien (1885-1944) était également joueuse de cithare à seize cordes *dàn tranh*, qu'elle apprit du maître Chin Ky, et directrice d'une troupe de théâtre féminine appelée *Ganh Dong Nu*. Cette initiative visait à changer l'opinion publique sur les actrices, qui avaient habituellement mauvaise réputation. Observant une discipline assez stricte, ses élèves partageaient leur temps entre les études générales, l'apprentissage du théâtre et les arts martiaux. Mon grand-oncle Nguyen Tri Khuong, frère de ma grand-mère paternelle, composa une partie de leur répertoire. D'autres membres de la famille étaient aussi musiciens : un de ses frères était percussionniste, spécialisé dans le jeu des tambours rituels, un autre flûtiste et compositeur, et un troisième joueur de *luc huyên câm*, un type de guitare espagnole transformée et adaptée à la musique vietnamienne.

L'union de ces deux familles de musiciens a donc enrichi notre tradition musicale. Cette génération a aussi œuvré pour un rapprochement avec la musique occidentale par l'utilisation d'instruments comme le violon et la guitare pour la musique traditionnelle et par l'adaptation de textes vietnamiens sur des mélodies françaises comme la Madelon ou la Marseillaise.

Mes grands-parents eurent trois enfants : mon père Tràn Van Khê, né en 1921, mon oncle Tràn Van Trach, né en 1924, et ma tante Tràn Ngoc Suong, née en 1926. Cette dernière était une chanteuse de variétés assez connue dans les années cinquante. Tràn Van Trach était un bon joueur de luth piriforme, mais il s'intéressait peu à la musique traditionnelle ; il se fit surtout connaître comme fantaisiste et auteur de chansons comiques. Mon père est, de ce fait, le seul à avoir perpétué la tradition musicale familiale, tout en offrant une contribution de premier plan à la diffusion de la musique vietnamienne dans le monde.

Entouré de musiciens de toutes parts, mon père a baigné dans une ambiance musicale dès son plus jeune âge. Il a ainsi appris à jouer de nombreux instruments : du luth *dàn kìm* avec son père, de la cithare *dàn tranh* avec sa tante – bénéficiant de ce fait indirectement de l'enseignement du maître Chin Ky –, du tambour et de la guitare *luc huyên câm* avec ses oncles. Il étudia, en outre, la théorie musicale traditionnelle dans le cadre familial, parallèlement au solfège et à l'harmonie au lycée de Saïgon.

Tràn Van Khê (luth *dàn nguyêt*) et sa fille Tràn Thi Thuy Ngoc (cithare *dàn tranh*).

De ce double héritage, mon père a d'abord été tenté par la composante occidentale. Il y voyait la source d'un enrichissement pour la musique vietnamienne. Aussi passait-il la majeure partie de son temps dans sa jeunesse à pratiquer à la guitare une musique hybride en compagnie de son cousin violoniste Nguyên My Ca. A cette époque, il croyait fermement que l'apport de la musique européenne allait permettre de perfectionner et d'internationaliser la musique vietnamienne. Ce n'est que plus tard, lorsqu'il commença à voyager, qu'il devint l'ardent défenseur de la musique traditionneé qu'on connaît aujourd'hui.

De ses quatre enfants, seule ma sœur Tràn Thi Thuy Ngoc, née en 1950, et moi-même, né en 1944, allions nous tourner vers la musique. Ma sœur enseigne actuellement la cithare vietnamienne au Centre d'étude des musiques orientales (CEMO) à Paris et donne fréquemment des concerts avec mon père. Quant à moi, après avoir suivi des études de solfège et de violon au Conservatoire national de musique de Saïgon, c'est à Paris, dès 1961, que j'ai véritablement « découvert » la musique traditionnelle au contact de mon père qui est par la suite devenu mon maître. Tout en suivant ses cours au CEMO et à la Sorbonne, j'ai aussi eu la chance d'être sensibilisé à de nombreuses expressions musicales du monde et d'aborder notamment le *zarb* iranien avec Djamchid Chemirani, le chant *dhrupad* avec les frères Dagar, la *vînâ* avec Nageswara Rao, la vièle chinoise *nan hu* avec Cheng Shui Cheng, la guimbarde européenne avec John Wright

Tràn Quang Hai (cithare *dàn tranh*) et son épouse la chanteuse Bach Yên.

et la pratique du gamelan javanais avec Mas Putra. Combinées avec certaines expériences en musique contemporaine européenne, ces rencontres m'ont permis de développer une vision large des musiques d'Orient et d'Occident.

Dès 1969, mon père m'a associé à un essai de « renouvellement » de la musique traditionnelle vietnamienne par le développement d'improvisations mélodico-rythmiques inspirées notamment de l'interprétation des *râgas* dans le nord de l'Inde. Cette tentative a été concrétisée par la publication, en 1976, d'un disque intitulé *Nouvelle musique traditionnelle* (OCORA 558 512). Soumis à plusieurs musiciens vietnamiens, ces enregistrements ont rencontré l'adhésion autant des jeunes étudiants que des vieux maîtres.

J'aimerais encore ajouter que mon mariage avec Bach Yên, chanteuse de variétés vietnamiennes, a été pour moi la source d'un enrichissement musical nouveau, en particulier dans la manière de présenter nos concerts d'une façon à la fois originale et respectueuse de la tradition.

Ainsi, en cinq générations, notre famille témoigne des mutations profondes qu'a subies la musique de notre pays. De l'artiste de cour au musicien transplanté dans un autre milieu culturel, en passant par ceux ayant subi les contrecoups de la guerre et de l'occidentalisation, nous incarnons un peu l'histoire de la musique vietnamienne depuis plus d'un siècle. A ce jour, la sixième génération n'a pas encore donné de bons signes pour la relève ; mais je ne perds pas espoir pour autant !

«L'AIR DU ROI WEN» ET «L'IMMORTEL DES EAUX»
Aspects de la musique des lettrés chinois

Georges Goormaghtigh

> Lorsque Confucius étudiait le *qin* auprès de Maître Xiang, pendant dix jours, il ne se montra point. Maître Xiang lui dit : « Nous pouvons aborder autre chose maintenant ». – « Si je me suis familiarisé avec cette mélodie, répondit Confucius, je suis loin d'en avoir maîtrisé les règles ». Il se remit donc à l'étude. Au bout d'un certain temps, le Maître dit : « Maintenant que vous en connaissez les règles, voyons une autre mélodie ! ». Mais Confucius de répondre : « Je n'ai pas encore compris ce qu'exprime cette œuvre ». Le temps passa, et le maître lui dit : « Vous vous êtes exercé à rendre le sens de cette mélodie, passons à autre chose ! » Mais Confucius répondit encore : « Je ne sais toujours pas à qui cette œuvre se réfère ». Et il reprit ses exercices. Le Maître dit en l'écoutant : « On dirait une personne qui pense gravement, une personne paisible dont les aspirations sont élevées et les vues lointaines ». – « Je sais maintenant de qui il s'agit, s'exclama Confucius ; son visage est noir, il est de grande stature, son regard clairvoyant lui permet de régner aux quatre directions. Qui cela pourrait-il être sinon le roi Wen ? » Maître Xiang se leva de sa natte et se prosterna par deux fois devant son élève en disant : « C'est bien la mélodie que mon Maître appelait 'L'air du roi Wen' ! »
>
> Sima Qian (145-86 av.J.C.)

Dans cet article, il sera surtout question de la tradition de la musique de *qin*, laquelle est restée vivante jusqu'à nos jours. Ce qui suit résulte de l'expérience personnelle de l'auteur, qui a eu la chance de pouvoir étudier cet instrument avec Mme Cai Deyun, grand maître de l'école Fanchuan.

Un microcosme

Le *qin* est un des plus anciens instruments de musique chinois et le plus vénérable : Confucius lui-même en jouait, et l'on attribue son invention aux pères de la civilisation chinoise, les empereurs mythiques Fu Xi et Shen Nong.

Cithare plate et oblongue à sept cordes de soie, le *qin* est marqué de treize points indiquant des nœuds d'harmonique. Le corps de l'instrument est entièrement laqué. Les cordes, pincées par les doigts de la main droite et pressées par ceux de la main gauche, sont accordées selon l'échelle pentatonique.

Souvent entourée d'un halo de mystère, la musique de *qin* est parfois investie de pouvoirs magiques. L'instrument lui-même transcende son rôle purement musical. Il est objet cultuel dans le temple confucéen – où il symbolise le principe Yang – et emblème culturel dans la bibliothèque du lettré – où il incarne les vertus civilisatrices de la musique et sa puissance cosmique. Par sa forme et ses proportions, il symbolise l'Univers : partie inférieure plate à l'image de la Terre, partie supérieure bombée comme le Ciel, longueur de 3 pieds, 6 pouces, 5 dixièmes comme les 365 jours de l'année. Sa largeur de six pouces correspond aux quatre points cardinaux plus le zénith et le nadir. Les treize marques d'harmoniques qui se trouvent sur la table de l'instrument le long de la première corde correspondent chacune à l'un des douze mois de l'année ; quant à la marque du centre, elle symbolise le mois intercalaire, rajouté une fois tous les cinq ans pour combler l'écart entre l'année lunaire et l'année solaire. Les deux ouïes situées sous l'instrument mesurent respectivement huit et quatre pouces, ce qui permet aux huit vents de circuler et aux quatre souffles de se réunir. Les cinq premières cordes de l'instrument, soit les cinq degrés de l'échelle pentatonique, correspondent chacune à l'un des cinq éléments : la terre *tu*, le métal *jin*, le bois *mu*, le feu *huo* et l'eau *shui*. Les sixième et septième cordes reprennent à l'octave supérieur les deux pre-miers degrés de la gamme et se rattachent à deux vertus cardinales : *wen*, la culture, symbolisée par la terre, et *wu*, la vertu martiale, symbolisée par le métal. Les parties invisibles de l'instrument répondent également à cette symbolique, puisque les deux âmes du *qin* s'appellent « le pilier du Ciel » et « le pilier de la Terre », et sont respectivement circulaire comme le Ciel et carrée comme la Terre.

Malgré la richesse de cette symbolique, le *qin* est un instrument très dépouillé : il ne comporte ni frettes, ni chevalet, ni plectre, ni archet, ni mécanisme d'aucune sorte ; les chevilles elles-mêmes sont libres et ne tiennent à l'instrument que par la simple tension des cordes. Cette extrême simplicité implique une grande complexité de doigté. C'est pourquoi une importance primordiale a toujours été attachée au doigté dans la musique du *qin*. Cette préoccupation se retrouve aussi bien dans la notation musicale que dans l'enseignement des maîtres, les deux aspects de la tradition étant complémentaires et indissolublement liés.

La notation

Instrument de prédilection des lettrés chinois, le *qin* devint très tôt le véhicule d'une musique savante et raffinée dont le répertoire n'a cessé de s'enrichir au cours des siècles. Il n'est donc pas étonnant que les lettrés – ces fervents de l'écriture – aient été tentés de conserver par écrit cet héritage musical qui comprend des milliers de mélodies.

La plus ancienne partition de musique pour *qin* qui nous soit parvenue, est conservée dans une copie manuscrite datant du début des Tang (618-907) (pl. I), dont l'original remonte probablement au Ve siècle de notre ère. Le mode de notation de cette mélodie intitulée *Youlan*, « L'orchidée sereine »,

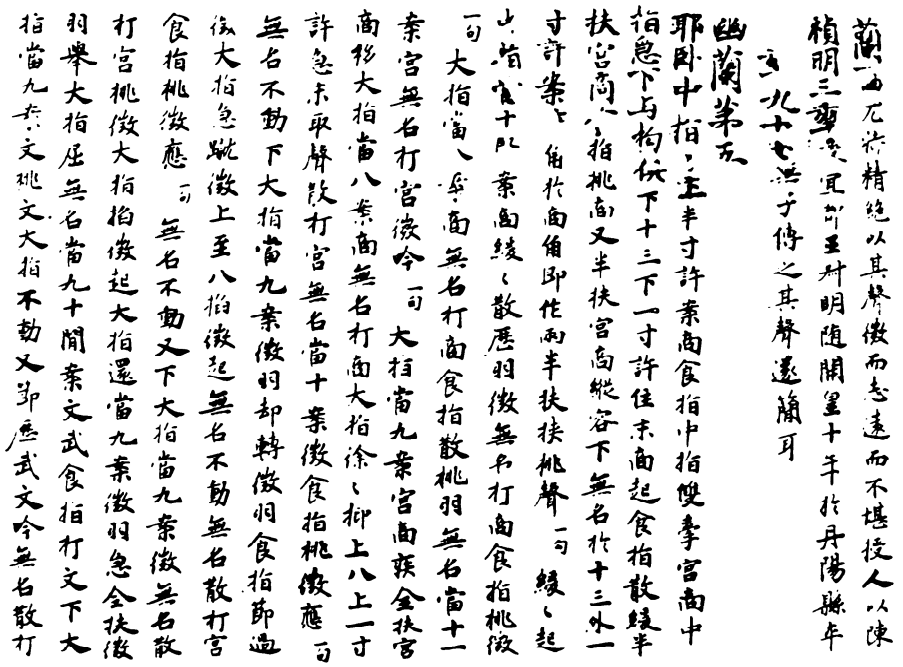


Planche I : Partition en « caractères entiers » de la mélodie *Youlan*, « L'orchidée sereine ». Manuscrit des Tang (618-907).

mérite d'être brièvement décrit ici, car il est à la fois l'unique vestige d'un type d'écriture manifestement très ancien et l'ancêtre du système toujours utilisé à l'heure actuelle. En effet, il a légué à ce dernier une caractéristique qui fait l'originalité profonde de toutes les partitions de *qin*, à savoir qu'il s'agit toujours d'une description visuelle de la musique ou, plus exactement, d'une description des gestes qui la produisent.

Contrairement aux partitions occidentales, les tablatures de *qin* ne décrivent que le doigté. Pratiquement aucune indication de rythme ou d'amplitude n'y est donnée ; la hauteur n'est pas lisible d'emblée : elle n'est connue que par le déchiffrement et passe nécessairement par la réalisation d'un geste, un peu à la manière des tablatures de luth en Occident. Mais là s'arrête la ressemblance, car la notation du doigté du *qin* est d'une sophistication unique en son genre.

Voyons pour commencer les premières lignes de cet ancien manuscrit des Tang : « Le médius (de la main gauche) presse la deuxième corde (*shang*) en s'inclinant vers la gauche à la hauteur d'un pouce au-dessus de la dixième (marque d'harmonique), alors que l'index et le médius (de la main droite) attaquent successivement, et en répétant le mouvement, les deux premières

cordes (*gong* et *shang*). Le médius (de la main gauche) descend alors rapidement en glissant le long de la corde jusqu'à l'endroit situé à un pouce au-dessous de la treizième (marque d'harmonique) pour quitter la corde (en la faisant sonner à vide) ... »[1].

Pour décrire les mouvements nécessaires à la production des six premières notes de ce morceau, le lettré qui les nota, dut recourir à trente-sept caractères d'écriture chinoise. Cet exemple suffit pour illustrer l'inadéquation de ce premier type de notation, qui requiert des pages entières d'écriture pour noter la moindre mélodie. Plus de quatre mille caractères pour cette partition de moyenne longueur[2] !

La notation en écriture intégrale appelée « partition en caractères entiers », *wenzipu*, fut remplacée, sous les Tang, par un système extrêmement ingénieux d'écriture abrégée connu sous le nom de « partition en caractères réduits », *jianzipu* (pl. II), dont l'invention est généralement attribuée à un dénommé Cao Rou. Le principe de base de cette notation reste le même : il s'agit toujours d'une description de ce que l'on appelle « la méthode des mains », *shoufa*, ou encore « la technique du doigté », *zhifa*. Ces termes englobent tous les aspects du jeu instrumental, c'est-à-dire aussi bien les différentes façons de pincer les cordes avec la main droite que les innombrables techniques de glissando lent ou rapide, de pizzicato, de vibrato ample ou resserré, de cordes frappées ou effleurées, et d'ornementations de tous genres exécutées par la main gauche. Toutes ces techniques sont notées avec la plus grande précision à l'aide de signes conventionnels composés de quelque 150 à 200 caractères d'écriture chinoise, mais restreints à une seule de leurs composantes originelles par une réduction drastique du nombre des traits - le but étant de créer un ensemble de signes susceptibles de se combiner dans un espace limité, tout en restant déchiffrables. Une fois assemblées, ces « caractères réduits », *jianzi*, correspondent toujours à une ou plusieurs notes.

Tout comme les caractères d'écriture habituels, ces « caractères réduits » s'inscrivent dans un carré imaginaire et sont disposés en colonnes verticales se lisant de haut en bas et de droite à gauche. Chacun d'entre eux est un véritable petit résumé indiquant à la fois le doigté de la main gauche s'il s'agit d'une note pressée ou d'harmonique, la ou les cordes jouées, et finalement le doigté de la main droite avec spécification du type d'attaque. Ces caractères sont, en outre, assortis d'une série de signes diacritiques indiquant les mouvements de la main gauche après que la corde a été mise en vibration par la main droite, tels passages d'une note à l'autre par glissandos successifs, vibratos, pizzicatos, etc. Ainsi, par exemple, le caractère composé de quatre éléments se lira-t-il de la façon suivante :

 annulaire gauche
九 sur la neuvième marque d'harmonique
勹 une attaque du médius droit vers l'intérieur sur
五 la cinquième corde

Le caractère peut être complété par des signes indiquant l'ornementation désirée par la main gauche après l'attaque de la droite, comme dans cet ensemble-ci :

勢 le doigté décrit ci-dessus
犭 *nao*: vibrato large de l'annulaire gauche
上 *shang*: monter (en glissant)
八 *ba*: à la huitième marque d'harmonique
下 *xia*: descendre en glissant
十 *shi*: à la dixième marque d'harmonique.

Bien plus concis que le système primitif, ce genre de notation a également le mérite d'être plus lisible. Chaque caractère présente, en effet, de façon synthétique et immédiatement identifiable toutes les informations nécessaires à la production d'au moins une note, souvent d'un accord, voire même de séries pouvant aller jusqu'à quatorze notes successives. C'est le cas du signe utilisé pour le doigté *gunfu* , où la main droite effectue un mouvement circulaire attaquant toutes les cordes de l'aigu au grave, puis inversement, en produisant une rapide succession de notes arpégées qui doit suggérer le bouillonnement de l'eau d'une rivière.

L'essentiel du répertoire de *qin* est noté à l'aide de ce système qui témoigne de l'importance extrême attachée au timbre dans la musique de *qin*, ainsi qu'aux orenementations, toujours soigneusement indiquées ; on distingue, par exemple, deux grandes catégories de vibratos, ayant une dizaine de variantes chacune.

La tradition orale

Malgré cette très grande minutie dans la notation du doigté, les tablatures de *qin* ne comportent pratiquement aucune indication quant au rythme, ce qui rend leur déchiffrement aléatoire. C'est pourquoi le rôle du maître est crucial, car les rythmes sont transmis oralement de maître à élève. Paradoxalement, bien qu'écrite, cette musique est avant tout une musique de tradition orale ne pouvant vivre sans un long travail commun du maître et de l'élève. Cela dit, seule une petite partie du vaste répertoire de musique pour *qin* s'est transmise directement de maître à élève jusqu'à nos jours. Un nombre important de partitions consignées dans les recueils ne sont plus jouées à l'heure actuelle. Certaines d'entre elles ont fait l'objet de recherches approfondies de la part de musiciens comme Guan Pinghu (1897-1967) et Yao Bingyan (1921-1983), qui sont parvenus à en rendre des interprétations convaincantes et souvent très belles. Ce processus de paléographie musicale, impliquant un véritable travail de re-création des œuvres, est appelé *dapu* en chinois, littéralement « battre la partition », ce qui signifie déchiffrer une tablature dont la tradition orale s'est interrompue[3].

Pour ce qui est de l'approche traditionnelle, l'enseignement du *qin* repose entièrement sur la transmission des mélodies. Dès le tout début de son apprentissage, l'élève est guidé dans la lecture des tablatures. Il est donc d'emblée confronté à des œuvres musicales abordées comme des entités vivantes, et non à des exercices purement techniques, gammes ou autres études « mécaniques » censées faciliter l'acquisition de certains automatismes.

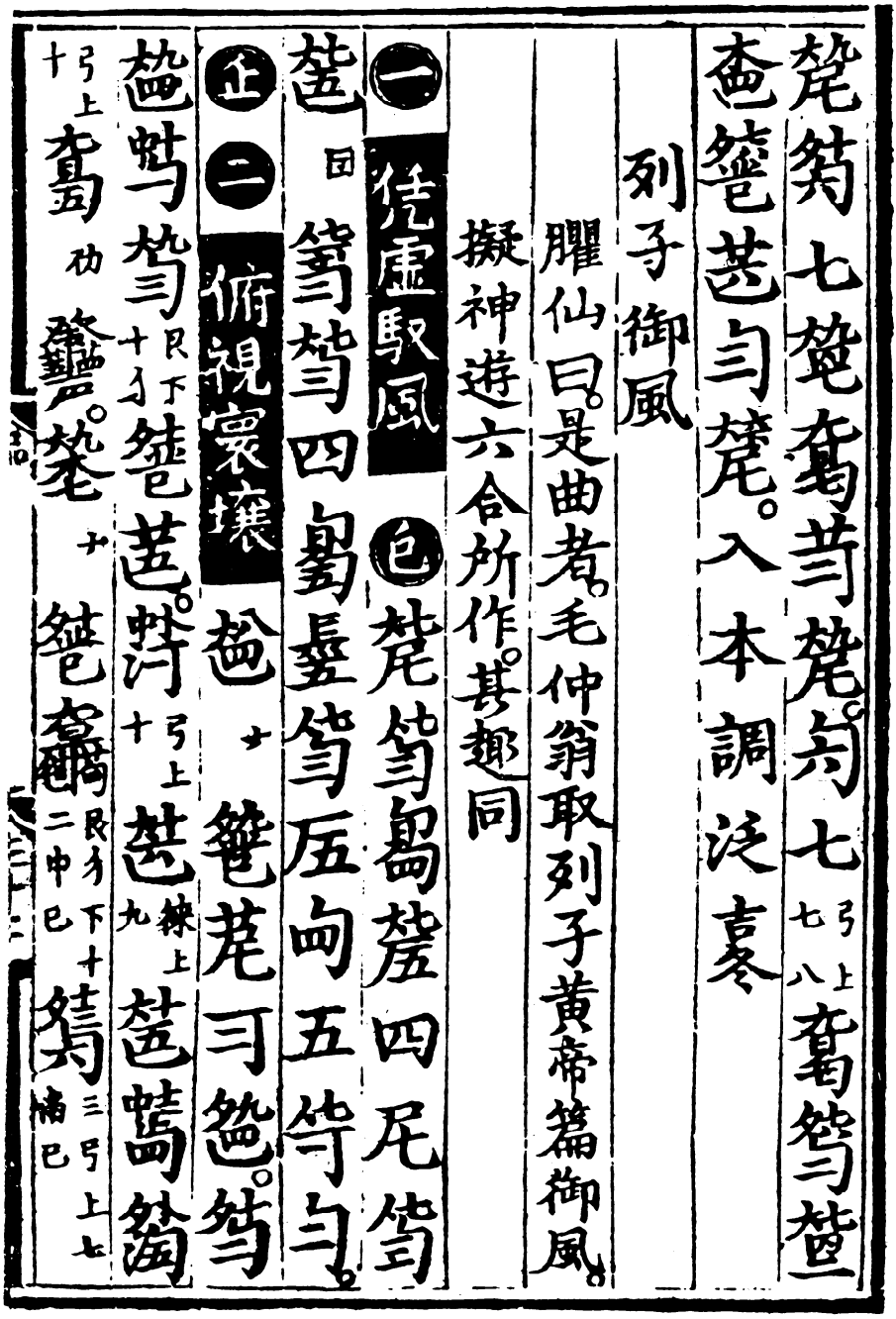


Planche II : Partition en « caractères réduits » de la mélodie « Liezi chevauchant le vent », publiée en 1425 dans le précieux recueil de partitions du prince Ning, le *Shenqimipu.*

Pendant la leçon, maître et élève se font face de part et d'autre d'une table sur laquelle sont posés instruments et tablatures. Assis bien droit mais sans raideur, le maître joue d'abord la mélodie, le visage impassible, le corps presque immobile : seuls ses deux bras sont en mouvement. Toute son attention est concentrée sur ses mains, qui semblent mimer le vol d'un oiseau. Cette beauté des gestes est l'une des caractéristiques principales du jeu du *qin*, mais rien n'est ici laissé au hasard : nulle ornementation gratuite dans ce qui pourrait, à première vue, ressembler à un ballet purement visuel. Tout est bien dans le doigté, et c'est à l'explication de techniques consignées dans la tablature que le maître procède en premier lieu. Au préalable, l'élève a eu l'occasion de prendre connaissance des difficultés de la tablature, en copiant la version manuscrite utilisée par le maître. A son tour, l'élève va tenter de la déchiffrer, en imitant les gestes dont il a vu l'exécution. Le maître l'accompagne en chantant. Parfois il s'interrompt pour expliquer un doigté ou préciser un rythme. Une fois une phrase ou section de l'œuvre déchiffrée, le maître reprend son instrument et se met à la jouer aussitôt, à l'unisson avec son élève. Cette phase de jeu en commun est le moment fort de la leçon, car l'élève doit mobiliser toutes ses facultés pour suivre le maître, et il se voit contraint d'appliquer sur-le-champ ce qu'il vient d'apprendre.

Cette méthode appelée *duitan*, c'est-à-dire «jouer face à face», est plus qu'une simple technique d'enseignement ; elle devient, avec le temps, le mode privilégié d'échange entre le maître et l'élève.

Régulièrement, au cours des années, les mélodies anciennes sont reprises et répétées, toujours à l'aide de cette méthode du face à face. Il arrive que le maître formule une remarque d'ordre technique ou une réflexion plus générale sur l'esprit de la mélodie, mais le plus souvent, c'est par cette seule reprise à l'unisson des pièces musicales et sans discours, que passe l'essentiel du message pédagogique. Ce travail de longue haleine permet à l'élève de pénétrer les œuvres de façon directe, en s'imprégnant du style de son maître.

Les manuels

En complément à cet enseignement direct, il existe de nombreux manuels où se trouve consignée une masse impressionnante de données traditionnelles concernant la pratique du *qin*. Aujourd'hui disparues, les premières éditions xylogravées de ces manuels remontent aux Song du sud (1127-1279), mais il subsiste un grand nombre de manuels édités sous les Ming (1363-1644). Ces ouvrages sont parfois de simples collections de partitions musicales mais, le plus souvent, les recueils de mélodies sont précédés de chapitres introductifs regroupant des textes théoriques, des considérations morales et esthétiques, des règles à observer lorsqu'on joue de l'instrument, des traités sur les différents modes et leurs corrélations symboliques, des exposés sur la construction du *qin*, enfin des explications minutieuses sur l'art du doigté et sur la notation. Certains de ces ouvrages sont d'une ampleur exceptionnelle et, en plus des textes théoriques et pratiques déjà mentionnés, ils comprennent encore quantité d'informations sur la lutherie, sur l'art d'évaluer les instruments

Planche III : « L'art de monter les cordes ». Planche gravée tirée du *Tai yin da quanji*, manuel de *qin* édité pendant l'ère Zhengde (1506-1522) de la dynastie des Ming.

anciens, sur le choix du lieu idéal où jouer, ou sur les grands maîtres du passé – sans oublier de vastes anthologies poétiques et littéraires du plus haut intérêt.

Les manuels sont souvent accompagnés de planches gravées dont certaines illustrent l'organologie du *qin* et les formes très diverses que l'instrument a prises au cours de sa longue histoire, la façon de tenir le *qin* lorsqu'on le transporte, l'art de monter les cordes (pl. III), ainsi que la position correcte du musicien. On rencontre encore des images qui représentent le musicien méditant, solitaire, dans la montagne, sous un vieux pin au pied duquel coule une cascade, ou encore assis dans une cabane rustique au plus profond d'une forêt de bambous, devant laquelle des grues dansent au son du *qin* ... (la grue étant, comme le pin, symbole d'immortalité).

Mais les planches les plus intéressantes sur le plan pédagogique sont celles qui illustrent les postures principales des deux mains. Au nombre invariable de trente-trois, ces planches appelées *shoushitu* sont constituées de deux volets se faisant face : à droite figure l'image de la main dans une posture particulière, assortie d'explications techniques, et à gauche, celle d'un animal réel ou

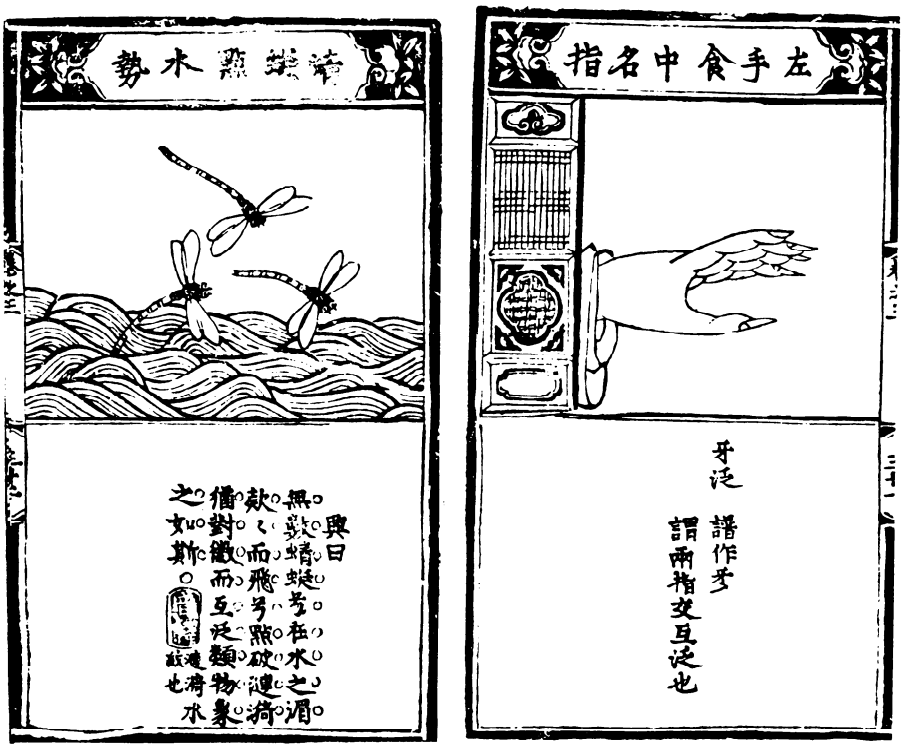


Planche IV : Doigté de la main gauche pour produire des harmoniques. Id.

mythique, plus rarement d'une fleur, d'un nuage ou d'une source, voire même d'un homme dans un environnement naturel, dans des postures ou attitudes que la main doit tenter d'imiter. Très évocatrices par elles-mêmes, ces images sont encore accompagnées d'un texte poétique, *xing* , qui en renforce la puissance suggestive. On apprend ainsi à effleurer la corde de la main gauche pour produire des harmoniques « comme la libellule effleure l'eau dans son vol » (pl. IV), ou à attaquer deux cordes transversalement d'un mouvement large et énergique de la main droite, vers l'intérieur d'abord puis inversement, « comme la carpe ballotte sa queue souple et pesante » (pl. V). Tour à tour sont évoqués « le corbeau picotant la neige », « la tortue sortant de l'eau », « la panthère saisissant sa proie », « le gibbon poussant son cri en grimpant à l'arbre », « la grue dansant au vent », « le pic-vert martelant un tronc d'arbre », « le dragon saisissant un nuage dans son vol », « deux immortels discutant du Tao » ...

Il en va du *qin* comme de la calligraphie : on raconte en effet qu'après de longues années de pratique, Wang Xizhi (321-379), le plus célèbre des calligraphes chinois, comprit d'un coup l'essence du mouvement calligraphique en

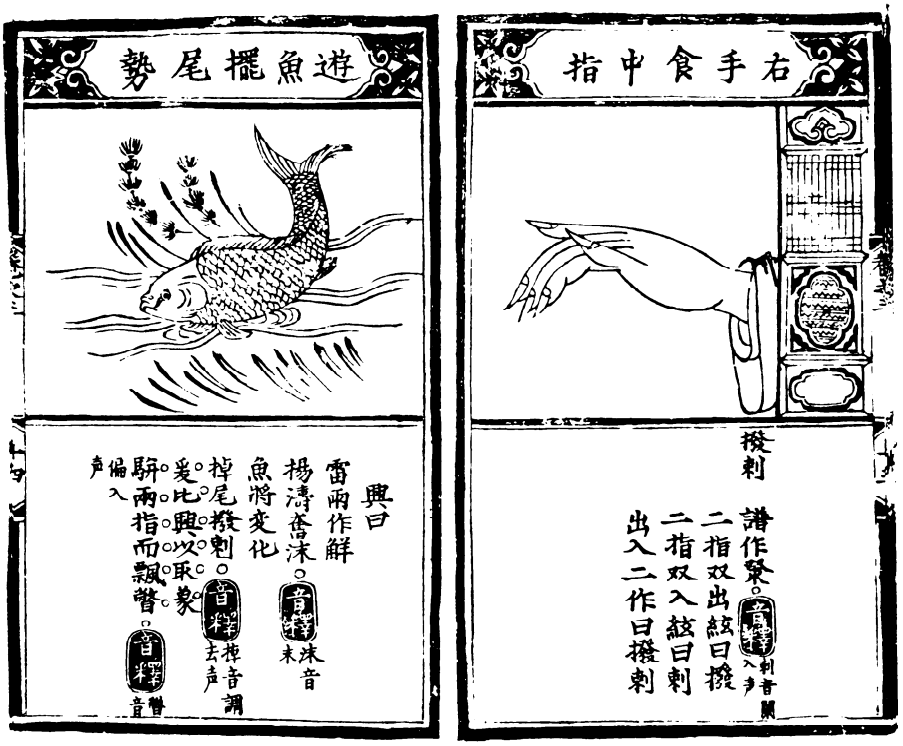


Planche V : Doigté *bola* de la main droite. Id.

observant la grâce ondoyante et musclée du cou des oies qui barbotaient dans l'étang de son village. Ce qu'aucun enseigment n'avait pu lui transmettre, il le comprit par la simple contemplation de la Nature. Tel est finalement le but de ces planches.

Ainsi l'idée confucéenne du perfectionnement moral à travers un approfondissement incessant du sens des mélodies se trouve-t-elle complétée par l'idée taoiste de l'éveil au contact de la Nature. Cette idée est, du reste, au cœur même de la tradition, comme le reflète cette histoire qui figure en exergue à l'un des plus beaux morceaux de *qin*, intitulé *Shuixian*, « L'immortel des eaux » :

> « Bo Ya étudiait le *qin* auprès de son maître Cheng Lian. Au bout de trois ans, il avait acquis un certain métier, mais pour ce qui est du calme intérieur et de la concentration, il était encore loin d'avoir atteint la maîtrise. Cheng Liang lui dit : 'Mon maître, Zi Chun, réside dans la mer. Il a le pouvoir de métamorphoser les émotions humaines'. Sur quoi il emmena Bo Ya sur l'île de Penglai (la résidence des Immortels). Le laissant là, il lui dit : 'Je vais à la rencontre de mon maître', et poussant sa barque, il s'en fut.
>
> Après une dizaine de jours, il n'était toujours pas de retour. Bo Ya avait beau scruter l'horizon, il ne le voyait pas revenir. Il n'entendait que le profond rugissement des flots et les cris désespérants des troupes de goëlands qui tournoyaient au-dessus de cette île désolée. Poussant un soupir de détresse, il s'écria : 'Maître, vous êtes sur le point de me transformer !' Il prit son instrument et chanta cette métamorphose. A peine eut-il terminé que Cheng Lian, poussant sa barque, s'en revint. Après cela, Bo Ya devint le plus grand musicien du monde[4]. »

Notes

[1] Je me fonde ici sur l'interprétation qu'a donnée de ce texte ancien et parfois obscur le célèbre expert de *qin*, Yang zongji (1865-1933) (Yang 1985).

[2] Selon les interprètes, la durée d'exécution de cette œuvre varie presque du simple au double mais ne dépasse guère les dix minutes. Voici, à titre indicatif, la durée des versions de quatre grands maîtres contemporains : Guan Pinghu, 10'24", Yao Bingyan, 10'05", Xu Lisun, 6'20" et Wun Zhenping, 5'43" (Yinyue yanjiusuo et al., 1982).

[3] Sur cette question, voir l'excellente article de Bell Yung (1985).

[4] Cette histoire, déjà mentionnée sous les Han d'après le *Qin Cao* de Cai Yong (132-192), est traduite ici d'après la version qu'en donne Wu Jing des Tang dans le *Yuefu guti yaojie*, citée par Zha Fuxi (1958).

Bibliographie

SIMA QIAN
1969 *Shiji.* Hongkong : Zhonghua shuju, VI, 1925.

YANG ZONGJI
1985 *Qinxue Congshu* [1925]. Beijing : Zhongguo shudian III : 24 (rééd.).

YINYUE YANJUISUO et al.
1982 *Guqin quji.* Beijing : Renmin yinyue chubanshe.

YUNG Bell
1985 « Da Pu : the recreative process of the music of the seven-string zither ». In : *Music and context. Essays for John M. Ward.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press, pp. 370-384 (Departmnent of Music).

ZHA FUXI
1958 *Cunjian guqin qupu jilan.* Beijing : Yinyue chubanshe, pp. 513-514.

HOMMAGE

PIERRE SALLÉE - UNE VIE EN MUSIQUE

Monique Brandily

Pierre Sallée nous a quittés le 17 octobre 1987. Tracer de lui un portrait qui ne soit pas une trahison n'est pas une tâche facile, même si une amitié longue de plus de vingt ans m'a permis d'entrevoir des traits de caractère, des inquiétudes, des interrogations qu'une extrême réserve et une sensibilité d'écorché l'amenaient à dissimuler, ou plutôt à préserver, derrière l'écran d'une urbanité dont chacun pouvait apprécier la qualité dans les rencontres et les discussions de travail.

Les tâtonnements, les choix qui construisent une vie au jour le jour ne donnent que des aperçus fragmentaires de la personne qui les fait tant que le cheminement se poursuit. Quand le parcours est achevé, et à ce moment seulement, la trajectoire qui se donne à voir dans sa forme définitive permet de mieux mesurer l'importance réelle de telle ou telle de ses parties et leur cohérence.

Pour définir Pierre Sallée on serait tenté d'écrire qu'il était musicien avant tout ; cependant, musicologue passionné il l'était également et pédagogue aussi.

Il semble qu'il ait été attiré aussi puissamment par le domaine du sensible que par celui de la spéculation intellectuelle tout au long de sa vie, ce qui n'allait pas sans déchirements. Cela s'exprime dans la manière dont il a abordé les deux grands pôles d'intérêt qui furent les siens : la musique et l'Afrique.

Chronologiquement, la musique vient d'abord. Il commença par une formation de pianiste qu'il mena jusqu'à la Licence de concert obtenue à l'Ecole normale supérieure de musique de Paris en 1956. Après quoi il entreprit une formation d'enseignant et obtint, en 1959, le Certificat d'aptitude à l'éducation musicale. En dépit du caractère très « classique » de cette formation musicale, la vocation africaniste mûrit, et il ne laisse pas échapper l'occasion qui lui est donnée de se joindre à une mission ethnographique du C.N.R.S. au Togo, en 1962, au sein de laquelle il est chargé du travail concernant la musique. Cette confrontation, sur le terrain, avec des musiques profondément immergées dans les diverses activités sociales auxquelles elles sont, le plus souvent, intimement liées lui fait prendre

conscience de l'insuffisance d'une formation exclusivement musicale européenne pour aborder de façon satisfaisante ces musiques fonctionnelles des sociétés traditionnelles de l'oralité.

Il entreprend donc d'acquérir les techniques qui lui manquent et passe le certificat d'ethnologie à la Sorbonne en 1963. A la suite de quoi, en 1964, il part pour le Gabon en qualité de chargé de recherche à l'ORSTOM (Office de la recherche scientifique et technique outre-mer). Il passera maître de recherche dans cet organisme en 1977. Il travaille à plein temps au Gabon jusqu'en 1974. Attaché au Musée des arts et traditions de Libreville, il y occupe le poste de responsable de la section « Ethnomusicologie, littérature orale, vie traditionnelle » en vue de la constitution d'archives culturelles intéressant les trois domaines. En conséquence, une partie de son temps est consacrée à la muséographie : collecte et inventaire des masques « blancs » (ethnies Bapunu, Balumbu, Banzani, Masangho, Mitsogho, etc.), artisanat de nattes dans le Nyanga ...

La littérature orale l'occupe également : collecte, transcription, traduction portant sur la littérature épique des Fang, les contes et les textes rituels des Mitsogho, la langue spéciale des initiés de la société du *Bwiti*, les mythes et devinettes des Banzabi, ainsi que différents aspects (notamment des procès rituels) de la littérature orale d'autres ethnies du Gabon.

Il va de soi, cependant, que la partie essentielle de son travail est celle qui concerne la musique et les instruments de musique :

– inventaire organologique et ethnomusicologique des populations du Gabon ;

– caractéristiques des différentes musiques du Gabon (formes, échelles, structures mélodiques, polyphoniques et polyrythmiques) ;

– fonction de la musique dans les rituels ;

– concepts musicaux ;

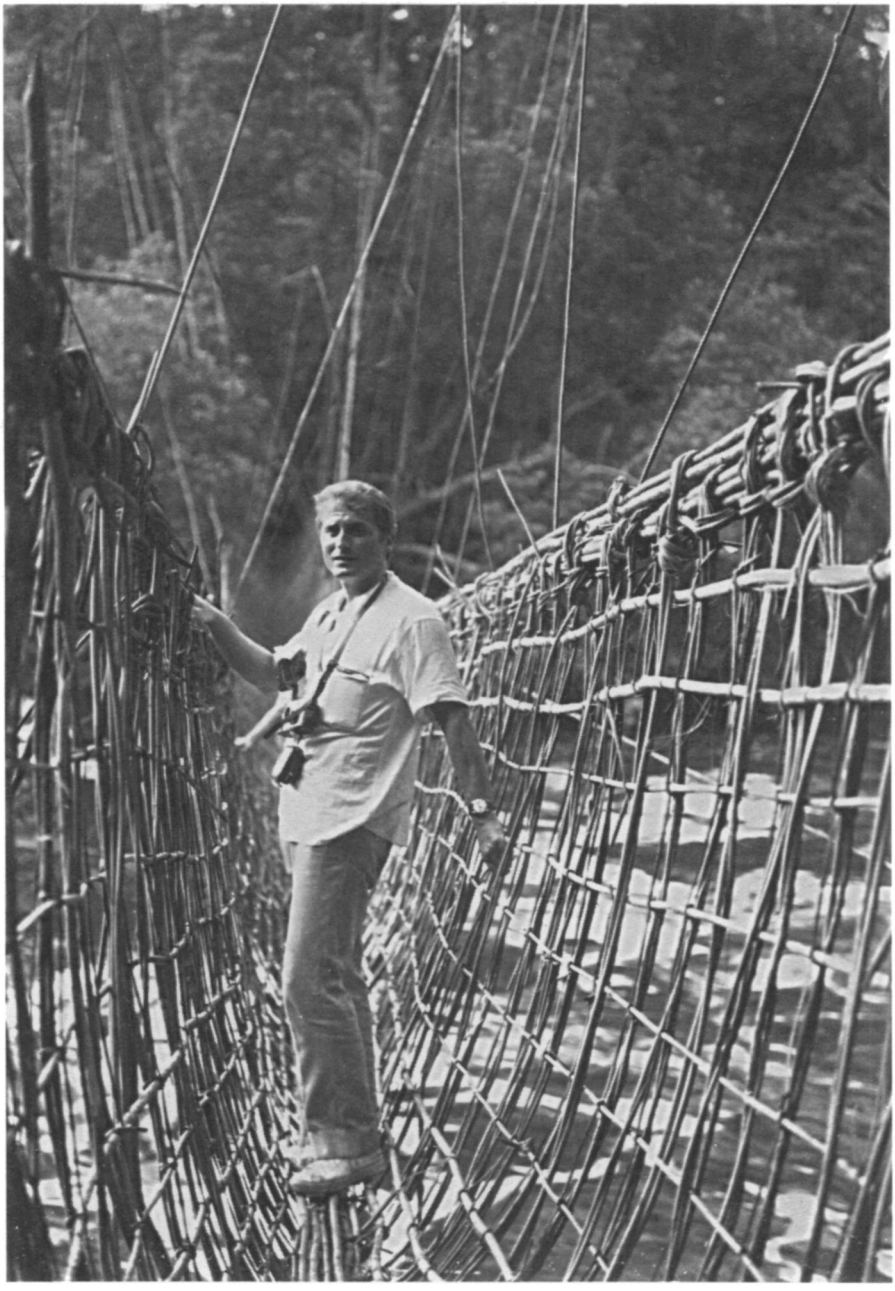
– filiation des instruments à cordes dans l'épistémologie des populations concernées ;

– les voix de masques ;

– étude acoustique comparative des différents systèmes d'accordage des instruments à sons fixes ;

– principes polyphoniques de la musique des Pygmées.

Pour exploiter ses documents musicaux, il dispose de tous les outils nécessaires (entre autres, il était titulaire du premier prix d'Analyse et Philosophie de la musique du Conservatoire national supérieur de musique de Paris – Classe d'O. Messiaen). Pour la littérature orale, en revanche, il était moins armé. Il décide donc de faire de la linguistique de façon intensive et, sans doute pour exorciser sa perpétuelle angoisse et son manque de confiance en soi, il éprouve le besoin d'obtenir la sanction universitaire de ces études. Entre 1974 et 1975, il obtient une licence complète de linguistique générale à Paris V. Il y ajoute un certificat d'ethnolinguistique africaine et une Initiation au Kikongo (à l'INALCO). Plus tard, en 1982, il passera encore avec succès l'Agrégation d'éducation musicale et chant choral. Enfin, en 1986 à Paris X-Nanterre, il soutient sa thèse (Directeur : Gilbert Rouget) intitulée : *L'Arc et la harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon.* Cette « étude



Pierre Sallée

historique de la diffusion de la harpe à huit cordes au Gabon et de sa signification dans le cadre de la société initiatique du *Bwiti*», comme il la définit lui-même, lui permet d'utiliser sa riche documentation de terrain, son érudition et les acquis méthodologiques des différentes disciplines auxquelles il s'est intéressé pour enrichir son travail ethnomusicologique.

Son long séjour au Gabon a certainement constitué un jalon très important pour Pierre Sallée. Dans sa vie personnelle d'abord, et l'on pouvait en juger au fait qu'il y faisait très fréquemment référence à propos des sujets les plus variés, mais aussi et surtout dans sa vie professionnelle, la seule que nous ayons à considérer ici.

Comme exemple de sa réussite comme chercheur «de terrain», je mentionnerai le film superbe qu'il a réussi à réaliser au cours d'un rituel d'initiation dont on sait que c'est un genre de cérémonies dans lesquelles les caméras sont rarement les bienvenues. Ce rituel a lieu chez les Mitsogho. C'est chez eux qu'a pris naissance la société initiatique du *Bwiti* (parfois orthographiée *Bwété*), dans ce conservatoire culturel que constitue leur territoire, difficile d'accès, montagneux et, malgré l'altitude, couvert par la forêt équatoriale.

Avant la cérémonie, le nouvel initié a dû mastiquer la racine d'une plante, l'iboga (*Tabernanthe iboga*) qui l'aidera à percevoir «la signification des perceptions visuelles et auditives que les rites déroulent devant lui en une succession théâtrale», nous explique P. Sallée. Le mérite du film est de nous entrouvrir, sans l'aide de l'iboga, la porte de ce monde de perceptions insolites, visuelles et auditives, notamment dans une séquence exceptionnelle au cours de laquelle les masques surgissent de la nuit pour s'y fondre à nouveau après une danse exécutée dans la lumière incertaine d'une torche tourbillonnante.

Après l'expérience gabonaise, une autre phase commence par un retour (comme chargé de cours à l'Institut national de musique d'Alger) vers cette Algérie où il était né et à laquelle il restait très attaché. Il y travaille à la constitution d'un corpus de musique «classique» algérienne, réalise de nombreuses transcriptions et travaille plus spécialement sur des particularités rythmiques qu'il appelle «les faux *aksak* de l'*inseraft* dans la nouba algérienne».

Revenu en France, il donne beaucoup de temps à l'enseignement (Universités de Metz, Lyon, Paris X-Nanterre), toujours très présent auprès de ses étudiants. Il n'abandonne pas pour autant la recherche, comme en témoignent ses contributions à de nombreux colloques, tables rondes et séminaires, notamment au Séminaire européen d'ethnomusicologie auquel il s'intéressait tout particulièrement.

Il avait de nombreux projets et il s'était orienté, au cours des dernières années, vers un type de recherche utilisant les nouvelles technologies. Il venait d'être nommé au poste de Maître de conférence en ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre quand tout s'est arrêté un mauvais jour d'octobre 1987, qui laisse un grand vide au sein de la communauté des ethnomusicologues.

PUBLICATIONS ET TRAVAUX DIVERS DE PIERRE SALLÉE

Bibliographie

1969 [avec B. BLANKOFF, E. EKOKAMVE, L. PERROIS]
Gabon, culture et technique, Musée des Arts et Traditions de Libreville. Libreville/Paris : ORSTOM, 90 p., 18 pl. h.t. (15 ill.), héliogr., 2 cartes. (Catalogue du Musée de Libreville, sélectionné parmi les 50 livres de l'année 1969 par le Comité permanent des expositions du Livre et des Arts graphiques français).

1972 « La Ngounié. Estuaire, histoire, tourisme ». *Electrons* (Libreville : Société d'énergie et d'eau du Gabon) 7 : 6-11 (schémas, photos).

1973 « Die Künste im Gabun ». In : *Gabun heute und morgen* (Katalog). Hildesheim.

1975a « Les masques mitsogho ». In : O. GOLLNHOFER, P. SALLÉE, R. SILLANS. *Art et artisanat tsogho. Musée des arts et traditions du Gabon.* Paris : Travaux et Documents de l'ORSTOM 42 : 88-108 (photos, un disque 33 t. 1/2 [17 cm] encarté).

1975b « Statuaire et littérature orale ». In : O. GOLLNHOFER, P. SALLÉE, R. SILLANS. *Art et artisanat tsogho, Musée des arts et traditions du Gabon.* Paris : Travaux et Documents de l'ORSTOM 42 : 109-119 (photos, un disque 33 t 1/2 [17 cm] encarté).

1975c « Musique tsogho ». In : O. GOLLNHOFER, P. SALLÉE, R. SILLANS. *Art et artisanat tsogho. Musée des arts et traditions du Gabon.* Paris : Travaux et Documents de l'ORSTOM 42 : 121-123 (photos, un disque 33 t 1/2 [17 cm] encarté).

1978 *Deux études sur la musique du Gabon.* Paris : Travaux et Documents de l'ORSTOM 85, 86 p. (transcriptions musicales, 10 pl., un disque 45 t. [17 cm] encarté).

1980 « Gabon, folk music of... » In : *New Grove's dictionary of music and musicians.* London : McMillan, vol. 7 : 49-54 (5 photos, une carte, transcriptions musicales).

1981 « Ethnomusicologie et représentation de la musique – Jodel et procédés contrapunctiques des Pygmées ». *Le Courrier du CNRS* H.S. du N° 42 : 9 (augmenté de trois articles et d'un disque 45 t. [17 cm] encarté M.H. 8101) (transcriptions musicales, exemple musical).

1982 « La musique traditionnelle de l'Afrique Noire et ses instruments ». In : *Musique de l'Afrique noire.* Metz : Musée d'art et d'histoire, pp. 7-19 (Catalogue de l'exposition « Musique de l'Afrique Noire », organisée dans le cadre des 11e Rencontres internationales de musique contemporaine, 2 octobre-6 décembre 1982 ; 23 photos, une bande d'enregistrements sonores). [republié ici sous le titre : *Richesse et diversité : les musiques traditionnelles d'Afrique et leurs instruments*].

1986 [en collaboration avec J. GANSEMANS, B. SCHMIDT-WRENGER et al.] *Zentralafrika.* Leipzig : DVfM (Musikgeschichte in Bildern Bd. 1, Lieferung 9) (photos, transcriptions musicales, bibliographie).

1987 « Improvisation et/ou information. Sur trois exemples de polyphonies africaines ». In : B. LORTAT-JACOB éd. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.* Paris : SELAF, pp. 95-104.

s.d. « Quelques hypothèses, constatations et expériences à propos de l'échelle pentaphone des Pygmées du Gabon ». *Hommage à Alexander Ellis, 1885-1985.* (European Seminar in Ethnomusicology, Belfast, mars 1985) (transcriptions musicales, enregistrements) [à paraître Cambridge University Press].

s.d. « Une histoire de la musique des peuples bantu est-elle possible ? » (*Premier Colloque international sur les civilisations bantu* [CICIBA], Libreville, avril 1985) [à paraître].

Discographie

« Musique des Mitsogho ». In : *Art et Artisanat tsogho.* Paris : ORSTOM, 1975. Disque 33 t. 1/2 CETO 749, encarté.

Gabon, Musique des Mitsogho et des Batéké. Paris : Collections du Musée de l'Homme, 1975. Disque 33 t. OCORA OCR 84, notice 16 colonnes, 1 photo couleur, photos n. et b.

Musique des Pygmées du Gabon et des Bochimans du Botswana. Paris, 1977. Disque 33 t. CBS 80212.

Gabon, chantres de l'épopée, chantres du quotidien. Paris, 1977. Disque 33 t. OCORA 558 515, notice 11 colonnes, 1 photo couleurs, 4 photos n. et b.

« Un musicien chez les Nkomi ». In : *Deux études sur la musique du Gabon.* Paris, 1978. Disque 45 t. (17 cm) encarté CETO 757.

Filmographie

Disumba, liturgie musicale des Mitsogho du Gabon central, scènes de la vie initiatique de la confrérie du Bwété. 16 mm, n. et b., son synchrone, 50 min. Réalisation, prises de vue, prise de son : P. Sallée. Montage : ex-Service de la Recherche de l'ORTF (1969). Production et diffusion P. Sallée et CNRS Audiovisuel. Paris : SERDDAV, 1976.

Musique dans les rituels du Gabon. 16 mm, n. et b., 20 min. Réalisation, prises de vue, prise de son : P. Sallée. Montage : ex-Service de la Recherche de l'ORTF. Paris : SERDDAV, 1977.

Mémoires originaux et publications ronéotées à diffusion limitée

1962 *Rapport Mission Ethnomusicologie Nord Togo.* Paris : CNRS, Bureau 2B 502, 50 p., transcriptions musicales. 20 bandes magnétiques enregistrées.

1965 [avec H. PEPPER] *Les jeux d'enfants myènè - Azéva mwana wi ngé myènè.* Libreville : ORSTOM, 49 p.

1964-77 Archives culturelles gabonaises. Catalogue des documents enregistrés du Musée des arts et traditions de Libreville (avec textes transcrits et traduits). Collections P. Sallée. Libreville : ORSTOM, N° 1 (1964-1966) et N° 2 (1967-1973).

1973 [avec E. EKOGAMVE] *Un mvet d'Akwé Obianga. Transcription et traduction d'un chant épique des Fang du Gabon.* Libreville : ORSTOM/Musée des arts et traditions du Gabon, 100 p. et enregistrements.

1973 [avec J. de D. MOUBEGNA] *Dialogues avec le Ya Mwèi. Rituel du Motombi.* Transcription, traduction, commentaires. Libreville : ORSTOM/Musée des arts et traditions du Gabon, 50 p. et enregistrements.

1973 [avec J. de D. MOUBEGNA et M. MONDJO] *Dictionnaire ghé-tsogho-français.* Edition provisoire d'un document manuscrit de A. RAPONDA WALKER. Libreville : ORSTOM/Musée des arts et traditions du Gabon.

1976 *Les devinettes avec accompagnement d'arc musical des Fang et Bandzabi du Gabon, étude ethnomusicologique et ethnolinguistique.* Mémoire de maîtrise d'ethnolinguistique, Paris, 50 p.

1976 *Un problème d'*aksak *: le rythme de l'*inseraft *de la Nouba d'Algérie.* Alger : Institut national de musique, 15 p., transcriptions musicales.

1977 « Un problème de logique dans l'art musical et la littérature orale du Gabon ». *Premier Symposium international d'ethno-esthétique africaine*, Paris, 11 p.

1978 *Les nattes de la région de la Nyanga.* Libreville : ORSTOM/Musée des arts et traditions du Gabon, 50 p., 50 photos.

1986 *L'arc et la harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon. Etude historique de la diffusion de la harpe à huit cordes au Gabon et de sa signification dans le cadre de la société initiatique du* Bwiti. Thèse de troisième cycle, Université de Paris X-Nanterre.

RICHESSE ET DIVERSITÉ
Les musiques traditionnelles d'Afrique et leurs instruments*

Pierre Sallée

Peuples de la forêt, des savanes, du Sahel, des montagnes, peuples animistes ou islamisés, ayant parfois adopté le christianisme, organisations sociales diversifiées à l'extrême, barrières linguistiques et dialectes innombrables, l'Afrique noire demeure un terrain privilégié pour l'anthropologie. L'émiettement ethnique qui caractérise la plupart de ses Etats contemporains, loin d'être un signe d'immaturité politique, doit être reconnu comme la marque d'une richesse culturelle encore vivace. De cette richesse, la musique reste peut-être le reflet le mieux conservé, tant il est vrai que le langage musical s'enracine au plus profond des sensibilités traditionnelles.

Pourtant, la sensibilité musicale occidentale s'attarde encore parfois à confondre les innombrables variétés dont est faite cette musique dans l'image exotique d'un continent résonnant de percussions déchaînées et reste sourde aux subtilités acoustiques tant recherchées par nombre d'oreilles africaines.

L'Occident s'était pourtant ouvert dès le début du siècle à la connaissance des arts plastiques du continent noir et en avait rapidement classé les styles. Ce retard dans la connaissance des « arts nègres » aura eu — du moins jusqu'à présent — l'avantage d'éviter pour la musique le malentendu qui consiste parfois à abstraire l'objet d'art africain des impératifs culturels qui l'avaient suscité et d'en faire le miroir de tendances esthétiques nouvelles sans que les sensibilités traditionnelles dont il émane ne fussent réellement connues[1].

Il ne s'agit pas pour autant d'en laisser la jouissance aux seuls spécialistes, ni de s'en tenir au strict point de vue fonctionnaliste que l'ethnologie s'imposa en un temps par pur souci de rigueur. Entre ces extrêmes, une voie humaniste est possible : la reconnaissance de l'authenticité différentielle des cultures se ressent de plus en plus comme une nécessité face à l'uniformisation de la civilisation internationale. En octobre 1977, lors du Symposium d'ethno-esthétique africaine, Jean Laude faisait à propos des arts plastiques cette réflexion que nous pouvons également appliquer à la musique : « Il est désormais temps de passer d'une conception relativiste à une approche relationnelle des phénomènes esthétiques. Traitant des arts de l'Afrique noire, nous avons à faire connaître de quel lieu nous parlons et en quel lieu nous opérons. L'anthropologie de l'art et l'histoire de l'art peuvent, en travaillant sur les mêmes corpus, enrichir sensiblement leurs problématiques respectives et conduire à une

approche plus nuancée de ces corpus. Une histoire des conceptions occidentales permet de corriger les orientations définies face aux arts de l'Afrique noire : il est nécessaire de garder une exigence critique soutenue à l'égard des théories, en ne se dessertissant pas de l'histoire et du réseau relationnel dans lequel on opère ».

Comme toutes les autres, les musiques traditionnelles de l'Afrique ne vivent que par leurs interprètes, et ceux-ci, comme partout, peuvent être talentueux, géniaux ou médiocres. Mais ici, le compositeur au sens occidental du terme n'apparaît pas, et la catégorie sociale de musicien professionnel est loin d'être répandue, même si la notion de don musical est toujours reconnue (selon des modalités culturelles qui peuvent varier). La tradition est seule garante de conservation, exigeante mais non figée par quelque système de notation. Tradition de l'oralité, elle impose à ses destinateurs et destinataires des critères stylistiques et des modalités d'exécution dont la contrainte est consentie et jamais consciemment remise en cause. Il en est en fait des musiques de l'Afrique comme des langues naturelles : chaque musique est le bien commun du groupe qui la reconnaît comme sienne, même si des interdits concernant le sexe ou l'appartenance sociale en répartissent strictement l'exécution : institution sociale autant qu'art.

Cependant, comme le notait Gilbert Rouget (1960 : 216) : « Dans la diversification des styles et des genres musicaux, l'histoire a joué un grand rôle. L'Afrique ne s'est pas peuplée d'un seul coup, mais par vagues successives. Il s'est ensuivi de grands brassages de peuples. Des influences extérieures se sont exercées, véhiculées par l'Islam notamment. De pays en pays, enfin, climat, sol et végétation changent à tel point que les différences qui en résultent dans les manières de vivre ont eu nécessairement un écho dans la musique ».

Chacun de ces styles – dont l'aire de diffusion ne coïncide pas obligatoirement avec les frontières ethniques ni même linguistiques – peut être décrit en termes d'analyse musicale par des traits dont la pertinence aura été soumise à des mesures quantitatives ; mais si certains de ces traits peuvent paraître manifestes : profils mélodiques, textures polyphoniques, choix en matière de timbre, etc., d'autres sont sous-jacents, et seule la démarche ethnologique peut en permettre l'approche : structure des échelles, systèmes rythmiques. procédés polyphoniques, théories musicales indigènes éventuelles, etc.

Devant cette complexe immensité de l'Afrique, nous nous proposerons quelques lignes directrices propres à en faciliter l'approche ; ces axes de classification seront ethniques, géographiques, sociaux, voire psychologiques.

Le peuplement initial de l'Afrique semble avoir été celui d'hommes de petite taille et de race différente de celle de ses habitants actuels. Les Pygmées, auxquels il faut peut-être rattacher les Bochimans, en sont probablement les reliquats. Les Pygmées ou négrilles forment de petits groupes isolés répartis dans la ceinture de forêt équatoriale, encore mal connue des Bantous, qui recouvre les zones frontalières du Gabon, du Cameroun, de la Centrafrique, du Congo et du Zaïre, et parfaitement adaptés à ce milieu naturel. Aux

confins de l'Afrique australe, les Bochimans errent à présent dans le plus total dénuement dans les régions inhospitalières du désert de Kalahari (Botswana et Zimbabwe). Bien que séparés par des milliers de kilomètres, Pygmées et Bochimans possèdent des musiques aux similitudes frappantes[2] et se distinguent des autres populations d'Afrique par l'utilisation de la technique du jodel et le rejet presque total de syllabes à signification linguistique dans leur manière de chanter. Ils ont peu ou pas d'instruments de musique (les Pygmées empruntent leurs tambours aux populations noires voisines) ; par contre, leur musique chorale, très développée, offre quelques-unes des polyphonies les plus somptueuses que l'histoire de la musique nous ait léguées. Ces polyphonies sont conduites de manière essentiellement contrapunctique, par superposition d'ostinatos décalés, un peu à la manière des « boucles » mélodico-rythmiques de la musique « répétitive ». Chez les Pygmées, les voix jaillissent l'une après l'autre, se répondant en imitation à la quinte, à l'unisson, à l'octave, selon des procédés analogues à celui de la fugue ou du canon ; les larges disjonctions d'intervalles mélodiques résultant de la brisure vocalique propre au jodel et les rencontres harmoniques des parties sont régies par un système pentatonique (Sallée 1981).

Pour la classification des styles de la musique africaine, on peut retenir la première grande dichotomie proposée par Gilbert Rouget (1960 : 216) qui distingue « deux sensibilités musicales, l'une s'exprimant dans ce que l'on pourrait appeler la musique de la forêt, l'autre dans ce que l'on pourrait appeler la musique de la savane, ou bien marquant la séparation entre une musique purement nègre et une musique ayant subi directement ou indirectement l'influence de l'Islam ». La ligne de partage suit très approximativement le 10e degré de latitude nord et s'estompe en Afrique orientale où les apports chamitiques, arabes, indiens se sont combinés aux migrations bantoues à diverses époques.

En Afrique de l'Ouest, au nord de cette ligne, divers petits peuples se sont retranchés dans des îlots montagneux pour se soustraire à l'extension de l'Islam : ce sont les Dogon du Mali, Kabiyé du Nord-Togo, Kirdi (c'est-à-dire « païens ») du Nord-Cameroun, Tamberma du Nord-Bénin (ex-Dahomey), etc. Maîtrisant une technique de l'agriculture originale, l'art de la forge et de la poterie, pratiquant des religions animistes d'une grande richesse symbolique qui donnent signification aux arts plastiques et sous-tendent la hiérarchie sociale de type initiatique, ces « païens » isolés en zone islamisée témoignent vraisemblablement d'une très ancienne civilisation pré-islamique. Chez les Kabiyé on trouve un instrument qui évoque la préhistoire : le lithophone, constitué de cinq pierres plates de basalte naturellement sonnantes et non taillées, disposées en étoile sur un lit de paille. Les lithophones sont associés à des rites agraires et ne sont sortis qu'à la période de la récolte du mil, faisant résonner la montagne de cent carillons. La prédominance des flûtes et sifflets de toutes formes et de toutes matières dont l'usage musical se double d'une fonction de signalisation paralinguistique, ainsi que l'utilisation percutée d'objets usuels (doigtiers pour le tir à l'arc, par exemple) est une des caractéristiques de l'organologie de cette civilisation[3].

Les traits marquants de la musique « purement nègre » ont été souvent notés : émission naturelle de la voix surtout chez les femmes qui ont très souvent un timbre de mezzo, des possibilités et une aisance que leur envierait l'école de chant italienne ; tendance marquée à la polyphonie autant chorale qu'instrumentale et aux superpositions polyrythmiques. La polyphonie chorale s'y établit souvent par le biais de formes responsoriales qui prévalent dans les chants quotidiens aussi bien que dans les grands ensembles, par tuilage du répons sur le verset, ou traitement harmonico-contrapunctique d'un répons collectif à un verset en soliste ; ou encore par superposition contrapunctique d'ostinatos mélodiques (influence pygmée ?). L'organologie est très riche et marquée d'une invention acoustique et d'un goût pour les raffinements de timbres étonnants. Ce goût s'étend aux sons étranges souvent associés aux masques et aux forces du monde sauvage qu'ils symbolisent[4]. L'organologie du monde bantou (un vaste ensemble de populations aux cultures différenciées mais rassemblées par des langues d'origine commune, recouvrant la presque totalité de l'Afrique équatoriale et australe) est particulièrement originale ; elle a créé des tambours de toutes formes, des instruments à cordes et à lamelles pincées dont on ne trouve d'équivalent nulle part ailleurs dans le monde : pluriarcs, harpe-cithares et cithare-radeaux et surtout la *sanza*, ce lamellophone miniature au timbre intime et transparent de clavecin céleste, embué d'un grésillement obtenu par adjonction de sonnailles diverses. Les instruments à vent, par contre, sont rares ou absents, mis à part les trompes.

Une région correspondant au territoire de la Centrafrique ainsi que du nord du Congo et du Gabon, et poussant ses ramifications jusqu'en Ouganda, est particulièrement intéressante musicalement. Ici s'établissent des transitions entre les anciennes civilisations africaines et celles, plus jeunes, des Bantous d'une part, la musique d'origine pygmée et la musique « purement nègre » d'autre part. On trouve ici des ensembles de sifflets et de trompes[5] de toutes factures vers le nord, mais également vers le sud de fort belles harpes évoquant l'Egypte ancienne (rien ne prouve d'ailleurs que les harpes égyptiennes n'aient pu être inspirées de modèles africains). La polyphonie tant vocale qu'instrumentale combine la forme responsoriale au procédé de superpositions d'ostinatos par entrées successives (peut-être d'origine pygmée), ainsi que les couleurs de timbres propres à la musique noire et pygmée. Bien qu'ici le musicien professionnel ne soit pas une réalité sociale, on trouve au sud de cette aire, sur le territoire du Gabon, des bardes chantant d'interminables récits épiques dont l'inspiration est analogue à celle de la poésie homérique. Ces bardes s'accompagnent d'une harpe-cithare végétale d'un type tout à fait particulier appelée *mvet*[6].

La musique des savanes et du Sahel, plus ou moins soumise à une esthétique d'origine islamique, se caractérise par un goût marqué pour la nasalisation des timbres vocaux et instrumentaux (vièles et hautbois) ; l'émission vocale est souvent forcée, surtout chez les professionnels comme nous le verrons, et la polyphonie vocale en est quasiment absente. L'organologie doit à l'Afrique blanche et au monde arabe les longues trompettes de métal, les timbales, la *ghaïta* (hautbois), la vièle et le luth, mais les instruments polypho-

niques appartiennent en propre à l'Afrique noire : harpes, harpe-luths, et surtout les xylophones qui firent l'admiration des premiers voyageurs et conquérants arabo-berbères[7].

La culture musicale de la Mauritanie doit être rattachée à l'Afrique blanche : les complexes procédés modaux de ses griots relèvent d'une théorisation de la musique d'origine arabe. Les griots et griottes maures distinguent cependant une « voie noire », une « voie blanche » et même une « voie tachetée » dans leurs interprétations, et ils utilisent des harpes et des luths apparentés à ceux du Sénégal et du Mali[8].

Quant à l'Afrique orientale, nous l'avons noté plus haut, la situation y est complexe : des pasteurs aristocratiques de grande taille cœxistent avec des Bantous agriculteurs ; les influences arabes et indiennes sont nettes près des côtes. La présence de lyres en Ethiopie, au Kenya, en Tanzanie, en Ouganda et dans une partie du Soudan évoque le monde méditerranéen antique plus que celle des harpes par ailleurs répandues en Afrique. On trouve au Burundi, célèbre pour ses grands tambours, des cithare-cuvettes d'un type tout à fait particulier[9]. Notons enfin chez une ethnie de l'intérieur de l'Ethiopie, les Dorzé, des traces de jodel dans la musique vocale paysanne (les Pygmées d'Hérodote ?)[10].

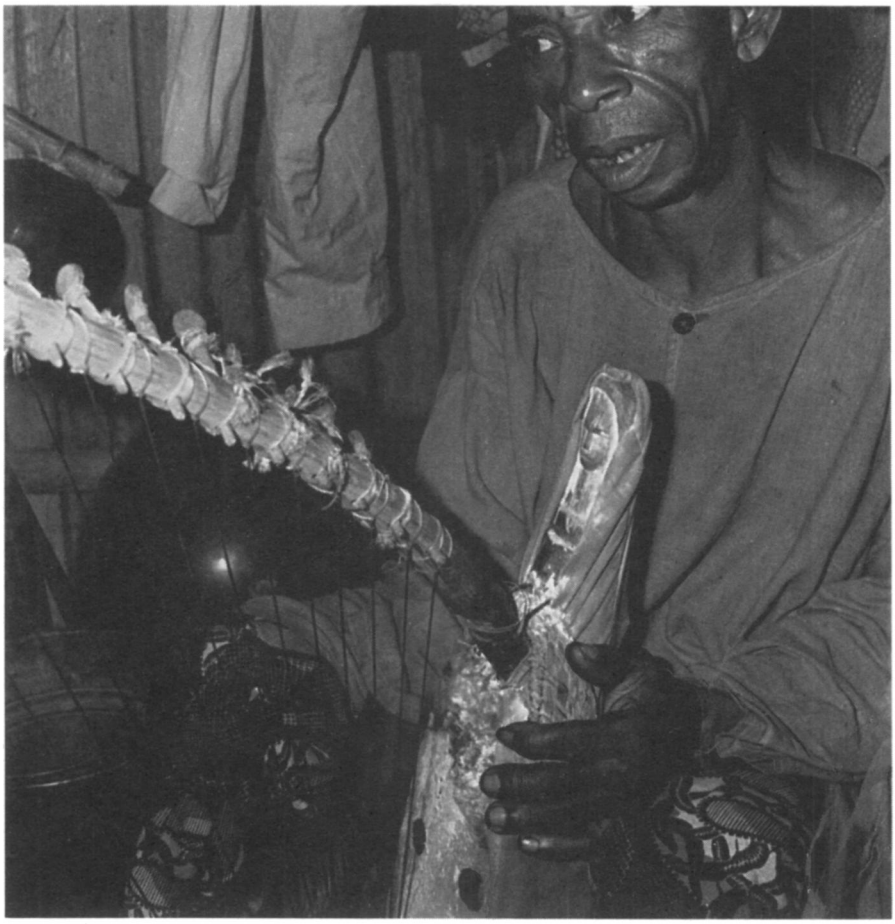
La polyphonie, on l'a vu, est la principale constante de la musique purement africaine. Cette polyphonie a ses consonances privilégiées : la tierce dans certaines ethnies, la quarte dans d'autres ; on a pu dresser la carte de répartition des quartes et tierces en Afrique (Jones 1959 : 231). Un exemple particulièrement frappant de pratique diaphonique par quartes parallèles peut être fourni par les Dan de Côte-d'Ivoire[11] ; les Baoulé du même Etat chantent par contre exclusivement par tierces parallèles. Un autre fait saillant de la musique africaine est la complexité et l'intérêt du rythme – encore faudrait-il s'entendre sur le terme de rythme qui recouvre des réalités tellement diverses et contradictoires qu'il en devient vide de sens.

La polyrythmie africaine doit s'entendre plutôt comme une polymétrie de cycles autonomes superposés à l'intérieur de périodes qui totalisent souvent douze à vingt-quatre unités minimales de durée. Cette polymétrie n'exclut pas la pertinence de points de rencontre des différents cycles marqués généralement par un frappement de main ou la percussion d'un objet de métal, de bois, d'un hochet, d'une cloche, etc. ; la place de ces « temps forts » surprend toujours l'oreille occidentale qui a tendance à percevoir d'illusoires syncopes. De cette polyrythmie ou polymétrie se dégage une impression de temporalité multi-dimensionnelle d'où procède l'une des forces cathartiques les plus évidentes de la musique africaine (Sallée 1978).

On notera l'ubiquité, en Afrique, d'une formule rythmique tellement typique que le musicologue A.M. Jones (1959 : 210) a proposé de l'appeler *African 'signature-tune'*. Elle consiste en douze unités minimales de temps réparties en durées de 2 + 2 + 3 + 2 + 3, formant boucle, pouvant se superposer à elle-même par augmentation, diminution, permutation, et bien entendu à d'autres formules.

Une seconde grande dichotomie peut nous aider à l'approche des musiques de l'Afrique : celle qui distingue les sociétés fortement hiérarchisées des sociétés de type segmentaire.

Entre le Xe et le XVIIe siècle se sont érigés en Afrique de l'Ouest divers puissants royaumes, aussi bien dans la zone sahélienne, avec des apports berbères et islamiques, que vers les côtes de la forêt guinéenne. Bien au-delà, en Afrique centrale, les grands royaumes bantous du Kongo et du Monomotapa, érigés vers le XIVe siècle, se sont fait connaître dès le XVIe siècle par l'intermédiaire des Portugais qui y avaient importé la civilisation chrétienne.



Joueur d'arc musical *mugongo* lors d'une cérémonie du *bwiti.* Mitsogho, Gabon (photo : Pierre Sallée).

L'univers féodal des royaumes islamisés du Sahel (royaume du Ghana, qui se trouvait entre le Sénégal et le Niger, royaumes du Mali et des Songhaï) a laissé ses traces dans la musique. On voit apparaître la catégorie sociale du « griot », musicien professionnel mais également hérault, mémoire collective, grand dispensateur de louanges et connaisseur de généalogie, maîtrisant l'art du verbe sous toutes ses formes, méprisé, craint et enfermé souvent dans une caste qu'il partage avec l'artisan, le forgeron et la potière. Certains s'accompagnent du luth, du tambour d'aisselle ou de la vièle ou sont virtuoses de la grande trompette de métal, de la *ghaïta*, des timbales ... D'autres jouent sur des instruments polyphoniques : xylophone, harpe-luth à dix-neuf cordes (*soron*) ou à vingt-et-une cordes (*kora*). Le jeu de xylophone des griots malinké (gens du Mali) mérite qu'on s'y attarde : les instruments sont accordés selon une échelle divisant l'octave en sept intervalles sensiblement égaux (Rouget 1969) et concertent par trois pour exécuter une musique polyphonique et polyrythmique qui accompagne parfois des chants de femmes à l'unisson. Il existe également des femmes griots, cantatrices parfois célèbres comme l'était à une certaine époque Kondé Kouyaté dont la voix atteignait les limites de la puissance et du suraigu dans des solos à l'ornementation très fouillée[12].

Musique de cour, pourrait-on dire, par opposition à une musique paysanne pratiquée en dehors des centres politiques traditionnels et qui s'associe aux activités quotidiennes : travaux des champs, berceuses, chants et rituels de chasse, etc. Cette dernière, surtout vocale, utilise tout de même certains types de harpe et fait survivre des formes et modalités d'exécution pré-islamiques[13].

Dans le golfe de Guinée, les royaumes de la zone forestière (Ashanti, Dahomey, Yoruba, Bénin), célèbres pour leurs arts du bronze et de l'ivoire et pour leurs religions (le culte des *orisha-vodun* exporté au Brésil) « ont développé une musique chorale qui [...] se distingue, lorsque le chant touche à un sujet sacré, par un exceptionnel parti pris d'homophonie et par la construction très particulière de la mélodie, d'une longueur inhabituelle en Afrique » (Rouget 1960 : 216). Cette mélodie procède par larges intervalles utilisant une échelle pentaphone à demi-tons. A noter également dans les cérémonies la présence de cloches simples ou doubles de dimensions parfois énormes (certaines sont de véritables instruments de culte en dehors de toute utilisation sonore)[14].

L'histoire du royaume du Kongo pose un problème particulier. Lorsque les navigateurs portugais découvrent à la fin du XVe siècle l'embouchure du Zaïre, le royaume était à son apogée ; un roi quasiment divinisé résidait dans sa capitale (San Salvador de l'actuel Angola), descendant d'une aristocratie de conquérants bantous qui avaient colonisé administrativement et culturellement une grande partie de l'Afrique centrale (en gros du Kwanza au sud, à l'Ogooué au nord, sur la côte, et environ jusqu'au Kwango à l'intérieur des terres). Les différentes cours du royaume et de ses satellites possédaient des orchestres de trompes d'ivoire et des cloches qui servaient à la pompe princière mais également aux signalisations guerrières (Pigafetta et Lopes 1963)[15]. Mais l'instrument de musique aristocratique par

excellence était un pluriarc à cinq cordes (accordé en pentatonique), utilisé encore de nos jours par les Batéké de la région de Brazzaville (Sallée 1978). L'aristocratie congolaise fut rapidement christianisée : il y eut des rois « très chrétiens » à l'image des souverains ibériques, et un prince congolais fut sacré évêque à Rome en 1518. La capitale eut au XVIe siècle une cathédrale « ... avec vingt-huit chanoines et leurs chapelains, avec un maître de chapelle et des chantres, un orgue, des cloches et tous les objets du culte » (Pigafetta et Lopez 1963 : 102). L'influence musicale portugaise et catholique se ressent encore, mais curieusement elle est remontée plus au nord sur les côtes du Gabon où certaines grandes polyphonies chorales de femmes initiées à des cultes animistes évoquent vaguement les techniques ecclésiastiques anciennes d'improvisation en « faux-bourdon » (en convergence d'ailleurs avec une tendance naturelle de la musique « purement nègre » à jouer des possibilités harmoniques de la résonance naturelle) (Sallée 1978).

Une dernière distinction, et non des moindres, consisterait à opposer les musiques domestiques ou intimes aux musiques collectives ou extérieures ; autrement dit, la face cachée et la face apparente de la musique. Autant la première peut être ténue, délicate, parfois même fragile. autant la seconde peut être exubérante, enthousiasmante, parfois violente. La première n'est connue – encore qu'imparfaitement – que des ethnomusicologues de terrain, du fait même de son intimité. Comment décrire cette infinité de chants accompagnant les activités quotidiennes (chez les femmes notamment), de jeux et d'expériences sonores dénotant une ingéniosité acoustique toujours étonnante, de pleurs ou lamentations musicalement modulés, d'improvisations vocales ou instrumentales solitaires[16]. La *sanza* (ou *mbira*) est l'instrument typique de l'intimité ; personnalisé (chaque *sanza* est construite selon la fantaisie de son propriétaire, et son clavier adapté à ses doigts), cet instrument est le compagnon privilégié de la solitude[17].

Notons enfin qu'en Afrique, même lorsque les pratiques musicales ne sont pas régies par les catégories sociales, elles le sont toujours par le sexe, la musique instrumentale étant très généralement plutôt l'apanage des hommes, la musique vocale, des femmes.

Le but de cet exposé, inévitablement limité, est de prendre quelques instruments de musique comme points de repère pour une première approche des musiques de l'Afrique et des connotations culturelles qui y sont attachées. André Schaeffner écrivait (1968 : 303) : « Muets, les instruments présentent en effet une double importance. Ce sont d'abord des *signes* : leur matière, leur forme extérieure, le fait aussi qu'ils 'renferment' des sons – ou pourraient en renfermer (instruments votifs) – sont liés à un ensemble de croyances, d'habitudes et de besoins humains, qu'ils traduisent éloquemment. Ils se placent à l'entrecroisement [...] de techniques, d'arts de rites... En second lieu [...] les instruments sont un des matériaux essentiels à une histoire générale de la musique ».

L'instrument de musique africain mène du corps qu'il prolonge, aux outils de culture les plus complexes auxquels l'art plastique donnera parfois l'apparence de statues parlantes. Les techniques les plus diverses et les plus ingénieuses d'utilisation de ce que la nature offre de possibilités de résonance jalonnent le parcours. Prenons quelques exemples.

Le battement de mains – « instrument primordial » – peut, comme c'est le cas d'un jeu musical des femmes d'Afrique équatoriale, s'exercer dans l'eau : ce jeu consiste à plonger alternativement les deux bras dans l'eau d'un barrage de pêche ou d'un endroit de baignade de manière que se forme une poche d'air dans laquelle s'établit la résonance de la percussion de la paume de la main mise en creux pour attaquer la surface ; un rythme de timbres variés s'établit ainsi... Pourquoi serait-il inconvenant que les hommes adultes s'adonnent à ce jeu ? C'est là toute une représentation du monde sur laquelle l'anthropologue sera amené à s'interroger...

Autre exemple : la technique de l'arc musical, instrument assez répandu en Afrique, entretient avec le corps, les croyances et les activités humaines les rapports les plus intimes. Sur un arc de bois est tendue une corde formée d'une lamelle de rotin sur laquelle on frappe au moyen d'une badine souple tenue de la main droite. Une touche de bois calée entre les doigts de la main gauche permet de raccourcir périodiquement la longueur vibrante de la corde de manière à obtenir deux sons fondamentaux. La corde passant devant les lèvres entrouvertes de l'instrumentiste, c'est la cavité buccale faisant office de caisse de résonance qui sélectionne, par de muettes articulations, les divers sons harmoniques, de manière à réaliser une ou plusieurs lignes mélodiques polyphoniquement superposées dans les diverses strates de la résonance[18].

Le jeu de l'arc musical est lié, chez certaines population centrafricaines, à des rites de chasse. Il ne faudrait pas croire pour autant à une identité de l'instrument de musique et de l'instrument de chasse, mais tout au plus, dans ce cas précis, à une analogie de forme et peut-être à une homologie magique de fonction.

Chez les populations de la forêt du nord du Gabon, l'arc musical sert plutôt à des jeux didactiques de devinettes : le quêteur improvise des strophes chantées, par lesquelles il se propose de découvrir un proverbe pensé par le joueur d'arc. Ce dernier module son accompagnement instrumental d'inflexions à sens positif ou négatif. Le quêteur pose ses questions de la manière suivante : « Il y a deux dieux, celui du ciel et celui de la terre ; chez lequel des deux se trouve la pensée à découvrir ? ... Est-ce au ciel ? » L'arc « répondra » : « Non », par exemple. « C'est donc sur la terre que je devrai mener mes recherches » ... Et de poursuivre : « Sur terre, il y a deux dieux, celui de la brousse et celui du village », etc. Un paradigme de choix dichotomique s'établit ainsi, l'arc indiquant la voie à suivre. Parfois les questions s'accompagnent de réflexions à caractère spéculatif, comme : « les animaux ont des poils ou des sabots, les poissons et serpents sont lisses, les hommes ont des noms » ... A travers ces jeux, en effet, apparaît toute une classification de l'univers, et une dialectique de la nature et de la culture.

L'arc musical est souvent considéré dans la pensée religieuse de ces mêmes populations comme l'ancêtre des générateurs de sons : les initiés voient dans

Joueur de harpe *ngombi* lors d'une cérémonie du *bwiti*. Mitsogho, Gabon (photo : Pierre Sallée).

sa corde tendue l'image symbolique du cordon ombilical cosmique le long duquel sont descendus les ancêtres. La double série de sons harmoniques émis par le jeu de l'arc est constitutive d'un système d'échelle que l'on retrouve dans l'accord d'une harpe anthropomorphe. Les mythes affirment la filiation de l'arc à cette harpe au travers d'une symbolique biogénétique qui voit dans la harpe un corps féminin fécondé par la vibration de la corde unique de l'arc, principe mâle, et dans son manche, la courbure du bois de l'arc, image de la colonne vertébrale. La présence de ces deux instruments dans les complexes rituels de la confrérie du *Bwété* des populations du Gabon est largement commentée dans ce sens au cours de longs récits initiatiques proposant une théorie du monde qui donne la vibration d'une corde (celle de l'arc initialement) comme image acoustique du tressaillement vital primordial[19].

Tous les instruments, à quelque degré que ce soit, sont des corps humains culturalisés ; il y a des tambours « mâles » et des tambours « femelles », des cordes « mâles » et « femelles », etc. Les instruments les plus ornés et élaborés

plastiquement le prouvent éloquemment. Ainsi les instruments *parlent-ils*; et il y a là bien plus qu'une métaphore, car si leur *langage* est avant tout esthétique, les formules musicales qu'ils sont chargés d'émettre entretiennent avec la langue des rapports plus ou moins explicites; parfois même l'instrument peut suppléer au code linguistique dans sa fonction cognitive: c'est le cas, en particulier, de ces tambours de bois à lèvres de la Centrafrique, du Cameroun, du Gabon et du Zaïre, destinés à transmettre rythmiquement et mélodiquement des messages.

Tout ce qui vit et résonne dans la nature doit se soumettre, semble-t-il en Afrique, au modèle anthropomorphe: musique profondément humaine et proche du corps. Cela explique peut-être que les objets sonores qu'elle nous propose – et qu'il serait vain de ramener à de purs paramètres acoustiques, hormis à des fins d'analyse – demeurent si riches de truculence, d'émotivité, d'angoisse, de vitalité, mais ont aussi parfois un étrange pouvoir qui incite à la mélancolie ou à la méditation contemplative.

Notes

* Reproduit avec l'aimable autorisation du Musée d'art et d'histoire de Metz.

[1] Curieusement en Europe, Stravinski qui, dans le «Sacre du Printemps», voulait faire «russe» et «primitif», s'est approché des conceptions polyphoniques et polyrythmiques des musiques d'Afrique qu'il ne connaissait pas; mais le génie a ses lois que la logique ne connaît pas ... Quant au Nouveau Monde, la vitalité et la force d'adaptation de la musique africaine y a fait ses preuves.

[2] *Musique Bochiman et musique Pygmée.* Musée de l'Homme LD9; et *Pygmées et Bochimans*, disque 33 t. CBS 80212.

[3] *Togo: Musique Kabiyé.* Disque 33 t. OCORA 558640.

[4] *Côte-d'Ivoire: Masques Dan.* Disque 33 t. OCR 52.

[5] *Musique Banda. Centrafrique.* Disque 33 t. Vogue LD 500765.

[6] *Gabon: Chantres du quotidien, chantres de l'épopée.* Disque 33 t. OCORA 558515.

[7] La répartition des xylophones en Afrique pose un intéressant problème; la carte a pu en être dressée (Boone 1936: carte IV), qui révèle deux vastes zones de diffusion: la premières remonte des côtes sud du Mozambique en face de Madagascar vers le centre de l'Afrique jusqu'en Angola; la seconde, plus au nord, part également de la côte orientale, puis contourne la grande forêt au nord de l'Equateur (avec une importante ramification en direction du Gabon) pour s'étendre en Afrique occidentale jusqu'au Sénégal. Certains ont pensé voir dans la configuration de cette aire de diffusion l'indice d'une origine indonésienne de l'instrument (Jones 1964). Quoiqu'il en soit, des douments anciens sur l'histoire du royaume de Kongo laissent penser à une création antérieure à la colonisation bantu de l'Afrique centrale.

[8] *Musique Maure. République islamique de Mauritanie.* Disque 33 t. OCR 28.

[9] *Burundi. Musiques traditionnelles.* Disque 33 t. OCORA 558511.

[10] *Ethiopie : Polyphonies des Dorzé.* Disque 33 t. CNRS-Musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 74646.

[11] *The Music of the Dan (Ivory Coast).* Disque 33 t. UNESCO BM 30 L 2301 ; *Ivory Coast : Baule Vocal Music.* EMI Collection UNESCO C 064-17842.

[12] *Musique d'Afrique occidentale.* Disque 33 t. Musée de l'Homme, Vogue LDM 30 116 ; *Musique Malinké. Guinée.* Disque 33 t. Vogue LDM 30 113.

[13] *ibid.*

[14] *Dahomey : Musique des Princes.* Disque 33 t. Contrepoint MC 20.093.

[15] *Musique Kongo.* Disque 33 t. OCR 35.

[16] *Anthologie de la musique africaine Moyen-Congo-Gabon.* 3 disques 33 t. Ducretet Thomson 320 C 126-8.

[17] *Gabon : Chantres du quotidien, chantres de l'épopée.* Disque 33 t. OCORA 558515.

[18] *Gabon : Musique des Mitsogho et des Bateke.* Disque 33 t. Musée de l'Homme OCR 84 ; *Disumba, Liturgie musicale des Mitsogho,* film 16 mm, noir et blanc, sonore, réalisation P. Sallée, SERDDAV, 1976.

[19] *ibid.*

Bibliographie

BOONE Olga
1936 « Les xylophones du Congo Belge ». *Annales du Musée du Congo Belge* (Tervuren) 3(2) : 71-144 (Ethnographic Series III).

JONES A.M.
1959 *Africa and Indonesia. The evidence of the xylophone and other musical and cultural factors.* Leiden : Brill.

1964 *Studies in African music.* Vol. 1. London : Oxford University Press.

PIGAFETTA Filippo et LOPES Duarte
1963 *Description du royaume de Congo et des contrées environnantes.* Traduite de l'italien et annotée par Willy BAL. Louvain/Paris : Nauwelaerts.

ROUGET Gilbert
1960 « La musique d'Afrique noire ». In : *Histoire de la musique I.* Encyclopédie de la Pléiade. Paris : Gallimard, pp. 215-237.

ROUGET Gilbert, avec la collaboration de Jean SCHWARZ
1969 « Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké ». *Revue de musicologie* LV(1) : 47-77.

SALLÉE Pierre
1978 *Deux études sur la musique du Gabon.* Paris : ORSTOM, 86 p.

1981 « Ethnomusicologie et représentations de la musique – Jodel et procédé contrapunctique des Pygmées ». *Le Courrier du CNRS* H.S. du N° 42 : 9.

SCHAEFFNER André
1968 *Origine des instruments de musique.* Paris/La Haye : Mouton (rééd.).

ENTRETIEN...

...AVEC GILBERT ROUGET

Après avoir débuté au Musée de l'Homme en 1941 comme élève et assistant d'André Schaeffner au Département d'ethnologie musicale, Gilbert Rouget lui succéda en 1965 à la direction de ce qui était devenu entre-temps le Département d'ethnomusicologie. Il devait y créer en 1967, dans le cadre du CNRS où il était à l'époque chargé de recherche, une « Recherche coopérative sur programme » consacrée aux problèmes d'archivage des documents d'ethnomusicologie et à leur édition. Cette formation devait devenir, quelques années plus tard, l'Equipe de recherche N° 165 du CNRS, « Etudes d'ethnomusicologie », qu'il a dirigée jusqu'en 1985.

Après une longue incursion dans le domaine des relations de la musique et de la transe, Gilbert Rouget poursuit la publication de ses recherches en ethnomusicologie africaniste : il met actuellement la dernière main à un important ouvrage intitulé *Poésie, musique et danse de cour dans l'ancien royaume de Porto-Novo.* A l'issue du dernier congrès du Séminaire européen d'ethnomusicologie, tenu à Sèvres en octobre 1987, il a bien voulu nous accorder un entretien, puis répondre plus longuement par écrit à quelques questions.

F.B.

Gilbert Rouget, comment s'est déroulé votre engagement au Musée de l'Homme ?

Tout à fait par hasard. Pendant l'occupation, au début de 1941, alors que je songeais à quitter Paris et à rallier l'Angleterre en passant par l'Espagne (j'avais 25 ans à l'époque), au hasard d'un tour au Quartier latin j'ai rencontré, rue d'Ulm, une des filles du pasteur Maurice Leenhardt – l'ethnologue bien connu de la Nouvelle-Calédonie – qui était une amie de longue date. Elle savait par son père qu'au département de la musique du Musée de l'Homme André Schaeffner cherchait un assistant, poste qui, pensait-elle, me conviendrait particulièrement bien. En effet, j'avais fait un peu d'arabe à l'Ecole des langues orientales, j'avais été pendant un an élève à « Sciences po », j'avais commencé une licence de philo-socio, j'avais passablement voyagé, passé six mois au Mexique, et je pensais faire une carrière Outre-Mer. De plus, j'aimais beaucoup la musique. J'avais fait du piano et des études musicales avec un professeur à la Schola Cantorum, un peu de contrepoint, de composition,

d'histoire de la musique et d'harmonie. J'ai donc été voir André Schaeffner qui m'a proposé un petit boulot, tout à fait misérable du point de vue financier, mais passionnant pour l'intérêt scientifique qu'il présentait. Schaeffner m'aimait bien, et j'avais beaucoup d'admiration pour lui. Nous écoutions beaucoup de musique ensemble. Il m'a appris le métier, dirigé dans mes premiers pas, et c'est ainsi que, par le hasard de cette rencontre, j'ai été petit à petit intégré au personnel du Musée de l'Homme (Paul Rivet, le fondateur du Musée, obtint pour moi la création d'un poste d'assistant en 1953). Plus tard, sur les conseils de Claude Lévi-Strauss, j'ai demandé à passer au CNRS.

A l'époque, il n'y avait à Paris aucune espèce de formation en ethnomusicologie. Le mot lui-même n'existait d'ailleurs pas. Le département s'appelait « Département d'ethnologie musicale », et Schaeffner, qui l'avait créé en 1929, sous le nom de « Département d'organologie », assurait pour tout enseignement, dans le cadre du certificat d'ethnologie – il n'y avait pas encore de licence –, deux séances de travaux pratiques sur les instruments de musique.

Quelles étaient vos activités au Département ?

Schaeffner m'avait demandé de réorganiser et de développer la phonothèque. En même temps, je faisais sous sa direction des recherches sur certains instruments de musique, qui ont donné lieu à des publications qui maintenant encore me semblent, je dois dire, tout à fait avouables.

A la fin de la guerre, André Leroi-Gourhan, qui était sous-directeur du Musée – et qui s'intéressait beaucoup à la musique – m'a chargé de rouvrir la salle de cinéma dont les installations avaient beaucoup souffert pendant l'occupation. Après l'avoir remise en état, j'y ai organisé des projections de films et des concerts. J'y ai projeté notamment les films des Archives internationales de la danse qui, à l'époque, étaient installées non loin du Trocadéro. Schaeffner et moi pensions – à la suite de Curt Sachs, qu'il avait invité à venir travailler au Département lorsqu'il fut chassé d'Allemagne par la montée du nazisme – que la danse n'avait pas la place qui aurait dû lui revenir au Département. Soit dit au passant, les choses n'ont malheureusement pas changé depuis, et je me le reproche.

Et vos premières expériences de terrain ?

Elles datent de 1946 et de l'« expédition Ogooué-Congo » qui avait pour objectif de rapporter de ce voyage deux films documentaires, l'un sur les Pygmées de la grande forêt équatoriale, l'autre sur la descente de l'Ogooué en pirogue. Noël Ballif, qui en était l'organisateur, m'avait demandé d'assurer l'enregistrement du son. Préoccupé de faire au mieux, j'avais consulté Maurice Martenot – l'inventeur des ondes – qui m'avait conseillé d'aller voir André Didier, qui enseignait l'enregistrement du son et de l'image au Conservatoire National des Arts et Métiers. Didier me proposa de se joindre à nous, avec un matériel d'enregistrement sur disques qu'il préparait lui-même pour le voyage, et de se charger de la technique. C'était une solution rêvée ! La découverte de ce yodel et de ces polyphonies pygmées a été pour moi une révélation musicale prodigieuse. Et aussi pour Brăiloiu, lorsque je les lui ai

fait écouter peu après mon retour. « Trouvaille capitale », devait-il déclarer au Congrès de la Société internationale de musicologie, à Bâle, en 1949[1]. Je me suis donc dépêché de publier nos disques, les premiers disques de musique pygmée ! Non sans peine, car à l'époque, publier un disque à partir d'enregistrements faits sur le terrain et non en studio, cela paraissait aberrant ! C'est Lévy-Alvarez, le fondateur de la Boîte à Musique (BAM) – elle a joué un grand rôle dans l'édition phonographique d'avant et d'après-guerre –, qui accepta de prendre ce risque-là. En fait, mes premiers enregistrements sur le terrain ont bénéficié de conditions véritablement luxueuses, puisque j'avais à ma disposition un remarquable ingénieur du son, travaillant avec le meilleur matériel. Les disques en question portent d'ailleurs la mention « Enregistré par A. Didier, recueilli par G. Rouget ». On s'était très clairement réparti les responsabilités. J'avais la chance d'avoir avec Didier quelqu'un qui était très qualifié techniquement mais qui n'avait aucune prétention musicale ou ethnologique. Il me disait : « Tu choisis, tu me dis ce qu'il faut faire », et lui se débrouillait pour la technique.

Nous sommes rentrés de cette mission au Congo et au Gabon – mais là, pendant la descente de l'Ogooué, Didier étant rentré à Paris c'est Pierre-Dominique Gaisseau qui faisait les enregistrements – avec six cents faces enregistrées dont j'ai publié une collection complète au Musée de l'Homme sous la forme de trente-quatre disques 78 tours tirés à cinquante exemplaires, qui furent gravés de la main de Didier, au Département où nous avions installé un studio de gravure. Les trois disques commerciaux pour BAM furent ensuite réédités en microsillon : un petit 17 cm de « Musique pygmée » et un 25 cm de « Musique bantoue ». Tout ceci est épuisé depuis longtemps, bien entendu.

J'ai parlé de Constantin Brăiloiu il y a un instant. Je puis dire qu'en matière d'ethnomusicologie Schaeffner et lui ont été, dans deux directions très différentes, mes deux maîtres à penser. A Paris, Brăiloiu était basé au Département. J'ai beaucoup travaillé avec lui. Pendant un temps j'ai été son assistant presque autant que celui de Schaeffner. Il était lancé dans une grande entreprise d'édition de disques, comme vous savez, dans le cadre des Archives internationales de musique populaire qu'il avait fondées à Genève. Une très grande partie des disques de la collection AIMP a été gravée de mes propres mains au Musée de l'Homme, grâce au matériel que j'y avais mis en place avec l'aide d'André Didier, et pour lequel Schaeffner avait obtenu des fonds du CNRS. Nous faisions à l'époque des montages très acrobatiques avec de multiples tourne-disques, des plateaux fixes qu'on lâchait, en enchaînant deux ou trois plages les unes à la suite des autres, en recommençant dix fois parce qu'un potentiomètre avait craché ou parce qu'un pick-up avait déraillé. C'est également ainsi qu'a été gravée la quasi totalité de la collection qu'il a publiée, en 78 tours, pour l'UNESCO et qui a été si superbement rééditée sur microsillon par Laurent Aubert.

Puis ça a été le tour d'Alan Lomax, qui était venu en Europe pour sa grande collection *World Library of Folk and Primitive Music.* Il s'est installé au Musée pour de longs mois de travail en commun et c'est lui qui m'a initié aux commodités du magnétophone. Je lui dois d'ailleurs bien d'autres découvertes professionnelles.

Et le terrain dans tout cela ?

Je ne suis retourné en Afrique que six ans plus tard, en 1952, grâce à une mission que m'avait accordée Théodore Monod – le fondateur de l'Institut Français d'Afrique Noire (IFAN) – sur un programme qui était avant la lettre – car on n'en parlait pas encore à l'époque – un programme d'ethnologie d'urgence. Il s'agissait en effet d'aller enregistrer dans des régions dont les traditions musicales étaient particulièrement menacées par la pénétration européenne, en commençant par certains pays de la côte africaine. C'est ainsi qu'après le Sénégal, la Mauritanie et la Côte-d'Ivoire j'ai atterri à Porto-Novo, capitale de ce qui était alors le Dahomey.

Par hasard ?

Non, pas tout à fait, car j'avais fait la connaissance entre-temps, en 1948, de Pierre Verger à Bahia où j'avais fait une incursion en revenant d'Argentine. A l'époque, le directeur du Musée de l'Homme était Claude Lévi-Strauss, et j'avais été le voir avant de partir, car il était mon patron (son bureau était à côté du nôtre). Il m'avait recommandé, puisque j'allais en Amérique du Sud et que je m'intéressais à l'Afrique, de prendre contact avec Verger au Brésil. Celui-ci m'avait emmené voir de superbes cérémonies de *candomblé*. Ensemble, nous avons fait le projet d'aller voir comment se passaient les choses à la source même de ces cultes, au Dahomey. Mon projet était à la fois de travailler avec Verger et de m'occuper de musiques dont on avait des raisons de penser qu'elles étaient en danger d'être très profondément contaminées, voire même de disparaître. En ce qui concerne Porto-Novo, en particulier, je n'avais malheureusement que trop raison. Une grande partie du patrimoine musical du palais, d'une part, des « couvents » vodun de l'autre a, je le crains bien, disparu pour toujours. Il n'en existe plus, pour témoin, que mes enregistrements.

D'où l'ethnomusicologie d'urgence ?

Absolument. J'ai peut-être là-dessus le point de vue de quelqu'un de la vieille école, mais je ne vois pas pourquoi j'en éprouverais de la gêne. Certes, on a peut-être trop ressassé la formule consacrée : « recueillir pendant qu'il est encore temps ». Moi-même, je n'y ai pas toujours assez cru. Mais à force de le dire c'est devenu vrai. Il n'y a vraiment plus de temps à perdre.

Je rentre précisément du Bénin où j'ai rencontré certains *vodunon* (prêtres d'une divinité, d'un *vodun*), survivants de l'ancien temps. Je crois connaître assez bien les principaux sanctuaires *vodun* de la région. Eh bien ! Neuf sur dix n'existent plus, soit parce que la ville a changé et parce qu'ils ont été détruits, soit parce qu'il n'y a plus ni officiants pour célébrer le culte, ni nouveaux adeptes pour prendre le relais. Je ne verse pas des larmes de crocodile, je ne suis pas un passéiste inconditionnel, mais c'est comme ça. Il faut dire aussi que la religion *vodun*, avec ses très lourdes contraintes, était liée à un état de société devenu incompatible avec les exigences modernes. Donc, il n'y a plus de couvent, plus d'initiation, plus de famille diposée à laisser leurs enfants passer deux ans de réclusion dans un petit hameau...

G. Rouget enquêtant sur le jeu du xylophone double sur fosse, *aso*, à Mangévié, région de Tori, R. P. du Bénin, le 28 janvier 1982.

Plus du tout ?

Si ! Bien sûr, il y a encore quelques couvents. Cela dépend des régions. Une très curieuse femme, que vous connaissez, je crois — et peut-être mieux que moi —, qu'on appelle Yawoitcha (épouse d'*orisha*) et dont la fonction officielle à l'Assemblée nationale révolutionnaire est d'être Commissaire du peuple déléguée aux cultes fétichistes, a passé une sorte de « gentlemen's agreement » avec le gouvernement pour que les initiations ne durent pas plus de trois mois (le temps de la grande saison sèche). Or c'est évidemment trop court pour former correctement des initiées. Ce ne sont donc plus du tout les mêmes initiations que dans le temps. Il est impossible d'apprendre en trois mois des chants — extrêmement difficiles à chanter — et des danses qu'il fallait deux ans pour maîtriser. En plus il y a l'Islam, qui gagne constamment du terrain pour toutes sortes de raisons, et le christianisme, qui tous deux à leur manière sont de grands destructeurs de traditions musicales.

Donc, ce que j'ai fait dans ce domaine a consisté à recueillir avec beaucoup de soin certains chants initiatiques, dont je parle un peu dans mon livre ; c'est une musique superbe. Je possède dans mes archives sept ou huit enregistrements de rituels initiatiques provenant de différents couvents. Pendant ce dernier séjour, j'en ai visité un auquel je m'intéresse tout particulièrement. J'y ai retrouvé des gens qui étaient en place il y a plus de vingt ans, qui m'ont reconnu et bien accueilli. J'ai fait quelques offrandes, bien entendu, et après qu'on eut fait pour moi le rituel des salutations au *vodun*, j'ai demandé incidemment combien de « nouvelles » adeptes avaient été intronisées depuis mon dernier passage, en 1965. Cinq, m'a-t-on répondu. La « sortie » s'était faite en 1980, et il avait fallu une certaine détermination pour l'organiser, car on était cette année-là en pleine période de répression de la part du gouvernement marxiste-léniniste. En 1965, il y en avait eu treize, donc plus du double. On voit ainsi combien dans ce domaine, tout se raréfie et se rétrécit. Cela étant, donner la priorité à l'ethnomusicologie d'urgence, c'est tout simplement faire preuve de bon sens. Or j'ai de plus en plus le sentiment qu'on lui tourne le dos. La situation est celle que décrit à peu près en ces termes un dicton russe qu'aimait citer Khrouchtchev : « La maison brûle, les femmes bavardent ». L'ethnomusicologie contemporaine, avec son inflation interprétative et son penchant immodéré pour les discussions méthodologiques ou épistémologiques (d'un niveau souvent discutable) me semble s'engager sur une mauvaise voie.

Pour vous, elle devrait s'occuper d'urgence, et surtout de terrain, plutôt que de consacrer tant de temps aux travaux de laboratoire et à la recherche académique ?

Je reconnais volontiers toute l'importance de la théorie. Il importe qu'un mouvement dialectique, un aller et retour fonctionne régulièrement entre l'expérience de terrain et la réflexion théorique, entre la description et la systématisation. Actuellement, l'équilibre entre l'un et l'autre se rompt dangereusement aux dépens du terrain, du recueil des données et de la publication monographique. On se préoccupe vraiment beaucoup de savoir ce qu'il faut faire ou ne pas faire, comment il faut le faire ou ne pas le faire, si le modèle doit être fonctionnel, structural ou sémiologique, mathématique ou linguistique, si la recherche doit être entièrement informatisée ou pas. J'en passe. Il me paraît préférable de prouver le mouvement en marchant.

Et les nouvelles formes musicales urbanisées, comment l'ethnomusicologie doit-elle les considérer ?

Votre question revient à poser le problème souvent débattu, et depuis longtemps, de savoir si l'ethnomusicologie (et l'ethnologie, bien entendu) se définit par son objet ou par sa méthode. Il est clair qu'à l'origine elle s'est définie par son objet – disons, en bref, la musique de tradition orale –, et qu'elle en est venue maintenant à se définir presque autant par sa méthode. Je vais me faire assassiner si vous répétez ce que je vais vous dire, mais tant

pis, il faut vivre dangereusement : pour moi, le noyau dur (comme on dit en ce moment) de l'ethnomusicologie reste l'étude, dans toutes les dimensions (ethnologiques et musicologiques) de la musique telle qu'on la pratique dans les sociétés pré-industrielles. Contrairement à la position défendue notamment par Charles Seeger[2], je tiens en effet qu'il y a musique et musique, et que celle dont je parle constitue pour la recherche scientifique un champ radicalement différent, non seulement des musiques savantes en général et occidentale en particulier, mais encore des musiques populaires qui en dérivent plus ou moins directement.

Cela dit, je me garderai bien de tomber dans le dogmatisme. Je suis persuadé que l'ethnomusicologie urbaine a beaucoup de choses à faire et à dire. Il y a, sauf erreur, une revue anglaise qui s'y consacre[3]. Mais je connais très mal ce domaine et je préfère ne pas en parler.

Est-ce que vous-même vous jouez d'un instrument de musique « traditionnel » ? Et, plus généralement, pensez-vous qu'un ethnomusicologue doit s'impliquer dans la pratique instrumentale, davantage que dans la stricte observation ?

Je n'aime pas beaucoup le terme « s'impliquer ». Il présente la connotation morale de : « partager la responsabilité avec, être partisan, solidaire de », qu'il ne me semble pas utile d'introduire ici. Ce dont je suis convaincu, par contre, c'est que plus on fait de la musique avec les gens dont on étudie la musique, mieux cela vaut. Des sons du langage, André Martinet a écrit : « On n'identifie à coup sûr que ce qu'on sait articuler »[4]. Toutes choses égales, c'est au moins aussi vrai des sons musicaux : on n'entend vraiment bien que ce qu'on pourrait soi-même jouer ou chanter. Il ne s'agit donc pas de « s'impliquer » mais de « pratiquer » ces musiques. J'ai moi-même appris à tambouriner il y a bien longtemps au Bénin (qui s'appelait à l'époque le Dahomey), pour deux raisons, musicale d'une part, linguistique de l'autre. Il s'agissait en effet pour moi d'identifier les tons de la langue parlée à Porto-Novo – car cette langue appartient à la catégorie des langues dites « à tons ». Je dois avouer que je m'y retrouvais assez mal, à l'époque, dans ces tons de la langue. Or comme vous savez, en Afrique le « langage tambouriné » consiste à calquer les inflexions de la langue parlée. En reproduisant ces inflexions, le tambour les amplifie en quelque sorte. Les tons de la langue se traduisent alors par des gestes précis, correspondant à des localisations de la frappe sur la peau du tambour, qui facilitent leur identification. Il y a également tout une sensibilité des mains qui entre en jeu et vient à la rescousse de la sensibilité de l'oreille. En regardant ses mains pendant qu'on joue, il s'établit une corrélation musculaire-visuelle-auditive qui affine beaucoup la perception de ces tons de la langue ainsi réinterprétés par le tambour.

Musicalement, maintenant, cet apprentissage a été pour moi une expérience passionnante. A Porto-Novo, qu'il s'agisse des Goun ou des Nago – dont les langues sont très différentes – la musique de tambour est toujours basée sur des formules mélodico-rythmiques correspondant à des phrases parlées, à des suites de mots ayant un sens. Les phrases sont ensuite traitées par le tambourinaire comme des motifs musicaux qu'il répète en les variant, en les ornant, en en utilisant seulement un fragment, en combinant ceux-ci

de mille manières. Je ne prétends pas un instant bien jouer du tambour, j'en ai beaucoup trop peu fait, malheureusement. Assez, cependant, pour être capable de tambouriner une suite de phrases de manière que les gens la comprennent, en répètent les paroles et esquissent les pas de la danse correspondante. Assez surtout pour écouter ces musiques de tambour et pour les percevoir de façon infiniment plus intéressante, musicalement, que si je n'avais pas acquis ces rudiments. Assez également pour avoir le sentiment d'être dans le système et non plus dehors. Et puis il y a le plaisir, et pour moi la musique c'est avant tout du plaisir, même s'il est parfois très austère, comme le sont ces chants initiatiques dont je vous parlais tout à l'heure. J'aurais voulu apprendre à jouer de l'arc musical. On doit y trouver à la fois le plaisir de l'oreille, de la bouche et du doigt.

Que pensez-vous alors de l'« école » de l'UCLA, de la *bimusicality* ?

Je n'en pense que du bien, à condition toutefois qu'on ne confonde pas la musique produite par un gamelan joué en studio par des étudiants occidentaux et celle d'un gamelan joué à Java par des musiciens javanais réputés. Je crains que la distinction ne soit pas toujours bien faite. C'est une erreur, en tous cas, dans laquelle se garde bien de tomber ma collègue et amie Geneviève Dournon qui m'a succédé à la direction du Département de la musique au Musée de l'Homme, et qui a eu l'excellente idée de rendre à la vie musicale, si je puis ainsi dire, le gamelan javanais conservé dans ce musée.

Vous avez fait des films d'ethnomusicologie. Que signifie le cinéma pour votre recherche ?

Je suis de longue date un convaincu du cinéma ethnographique. Pour ma première mission, chez les Pygmées d'Afrique, je faisais partie d'une expédition cinématographique, et c'est moi qui ai obtenu, au retour, que les films soient sonorisés avec le son que nous avions enregistré sur place et non, comme le voulaient les producteurs, avec une musique s'inspirant de ces enregistrements. En matière d'ethnomusicologie, il s'agit pour moi d'un véritable credo scientifique : les musiques dont nous nous occupons doivent être vues – et entendues – à travers les gestes des musiciens. La musique est une technique du corps, comme disait Mauss. Le cinéma sonore en est un instrument idéal d'observation et d'étude.

J'ai fait trois films en collaboration avec Jean Rouch, qui est un de mes plus vieux et plus chers amis. Le premier (sur un rituel pour le *vodun* Sakpata), tourné en 1958 avec du matériel non synchrone, a été pour moi l'occasion de réaliser une opération de post-synchronisation très intéressante. Les deux autres ont été faits avec un équipement synchrone, le premier sans fil de synchronisation (Kudelski nous avait mis au point un matériel spécial), le second avec liaison normale. Mais c'est, ici encore, à Claude Lévi-Strauss que je dois d'avoir pu réaliser ces deux films. D'abord parce qu'il m'avait obtenu, pour le premier, une subvention du baron Edmond de Rothschild, ensuite parce qu'il m'avait offert de créer, dans les locaux qu'il occupait dans une annexe du Musée Guimet, un laboratoire audio-visuel dépendant de

l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Le programme était de réaliser des films de rituels religieux. Nous en étions les co-directeurs, Rouch et moi, mais c'est Roger Morillère qui était le véritable permanent du laboratoire, avec Louis Boucher. C'est grâce à ce laboratoire de l'EPHE que j'ai pu faire mon film sur les danses des reines à Porto-Novo, film qui tient une grande place dans la publication que je prépare. C'est en partie grâce à ce film que Tràn Quang Hai, auquel je dois, en très grande partie, la transcription de cette musique, a pu résoudre certains problèmes de rythme.

Je suis à ce point convaincu de l'utilité de l'audio-visuel pour nous, que ma dernière action comme responsable de notre équipe de recherche a été de demander au CNRS des crédits pour acquérir un banc de montage vidéo et de l'installer dans des locaux que j'avais fait construire au Musée de l'Homme, lorsque j'ai succédé à André Schaeffner, pour servir de laboratoire électro-acoustique. A ce moment-là, mon premier soin avait été de demander au CNRS l'octroi d'un poste d'ingénieur du son, pour s'occuper, précisément, de ce laboratoire.

Grâce à François Bayle, que j'avais rencontré à un concert de musique électronique – vous voyez que je ne m'intéresse pas qu'à l'ethnomusicologie – j'ai fait la connaissance de Jean Schwarz, qui ne connaissait d'ailleurs rien, à l'époque, aux musiques de tradition orale. C'est en étroite collaboration avec lui que j'ai pu mener un certain nombre de recherches instrumentales, sur la voix d'une part, sur les échelles musicales équiheptatoniques de l'autre. Les résultats d'une autre longue recherche menée également avec Jean Schwarz et mettant en œuvre, à partir d'une transcription obtenue par machine, le principe, qui m'est cher, de segmentation par unités de répétition, viennent d'être publiés par le CNRS.

Dernière question : vous êtes le fondateur des éditions de disque « Collection du Musée de l'Homme et du CNRS » ; pourquoi n'avez-vous pas fondé aussi une revue d'ethnomusicologie ?

Parce qu'on ne peut pas tout faire à la fois. Je crois avoir pas mal développé en vingt ans le très beau département dont j'ai hérité de Schaeffner. Bien avant de prendre sa retraite, celui-ci m'avait demandé d'assurer à sa place l'enseignement d'ethnomusicologie qu'il dispensait à l'Institut d'ethnologie. De simples « travaux pratiques » qu'il était alors, il est devenu cours régulier. Plus tard, à la demande d'Eric de Dampierre et grâce au dévouement de Mireille Helffer, notre équipe de recherche devait petit à petit mettre en place un cursus complet d'ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre. J'y ai longtemps assuré le cours d'initiation à l'ethnomusicologie et la direction des études doctorales. Un poste de maître de conférence a été créé l'année dernière. Le premier titulaire, Pierre Sallée, qui vient de mourir tragiquement, avait fait sa thèse – une thèse construite autour d'un film – avec moi. Il en va de même pour Miriam Rovsing-Olsen, qui présentement le remplace, et pour Bernard Lortat-Jacob, qui m'a succédé à la direction du doctorat. Bref, comme vous voyez, j'ai pensé que les efforts de notre équipe devaient se porter plutôt vers l'enseignement que vers la création d'une revue d'ethnomusicologie.

Il faut dire également que nous n'avons jamais rencontré de difficulté, jusqu'ici, pour publier nos travaux. Qu'elles soient de musicologie, d'ethnologie ou d'anthropologie, diverses revues de grand standing scientifique accueillent volontiers et régulièrement les articles que nous leur proposons, sans parler d'*Ethnomusicology* où nous avons tous publié peu ou prou. La création d'une revue française d'ethnomusicologie n'en demeure pas moins une question ouverte.

Propos recueillis par
François Borel

Notes

[1] Constantin Brăiloiu, « A propos du jodel » [1949]. In : *Problèmes d'ethnomusicologie, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget.* Genève : Minkoff Reprint, 1973, p. 59.

[2] Charles Seeger, « The musicological juncture : 1976 ». *Ethnomusicology* XXI(2), 1976, p. 179.

[3] Richard Middleton, David Horn et al. (éd.), *Popular Music.* Cambridge University Press, 1981, [n.d.l.r.].

[4] André Martinet, *La description phonologique (...)*, Genève/Paris : Librairie Droz/M.J. Minard, 1956, p. 16.

PRINCIPALES PUBLICATIONS DE GILBERT ROUGET

Bibliographie

1948 « La conque comme signe des migrations océaniennes en Amérique ». In : *Actes du XXVIIIe Congrès international des Américanistes*, p. 297-305. Paris : Société des Américanistes.

1952 « Notes sur les travaux d'ethnographie musicale de la mission Ogooué-Congo ». In : *Conferencia internacional dos Africanistas Occidentais em Bissau.* Lisbonne, V-2 : 195-204.

1956 « A propos de la forme dans les musiques de tradition orale ». In : *Les Colloques de Wégimont (1954).* Bruxelles : Elsevier, p. 132-144.

1960 « La musique d'Afrique noire ». In : *Histoire de la musique I.* Encyclopédie de la Pléiade, Paris : Gallimard, p. 215-237.

1961 « Un chromatisme africain ». *L'Homme* 1(2) : 32-46.

1962 « Une chante-fable d'un signe divinatoire (Dahomey) ». *Journal of African Languages* (Londres) I(3) : p. 272-292.

1964 « Tons de la langue en gun (Dahomey) et tons du tambour ». *Revue de musicologie* 50 : 3-29.

1965a « Un film expérimental : batteries dogon. Eléments pour une étude des rythmes ». *L'Homme* 5(2) : 126-134.

1965b « Notes et documents pour servir à l'étude de la musique yoruba ». *Journal de la Société des Africanistes* 35(1) : 67-107.

1966 « La musique funéraire en Afrique noire ». In : *Bericht über den 9. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaften* (1964), Salzbourg, p. 143-155.

1968a « L'enquête ethnomusicologique ». In : *Ethnologie générale I.* Encyclopédie de la Pléiade. Paris : Gallimard, p. 333-348.

1968b « L'ethnomusicologie ». In : *Ethnologie générale I.* Encyclopédie de la Pléiade. Paris : Gallimard, p. 1339-1390.

PRINCIPALES PUBLICATIONS DE GILBERT ROUGET

Bibliographie

1948 « La conque comme signe des migrations océaniennes en Amérique ». In : *Actes du XXVIIIe Congrès international des Américanistes*, p. 297-305. Paris : Société des Américanistes.

1952 « Notes sur les travaux d'ethnographie musicale de la mission Ogooué-Congo ». In : *Conferencia internacional dos Africanistas Occidentais em Bissau.* Lisbonne, V-2 : 195-204.

1956 « A propos de la forme dans les musiques de tradition orale ». In : *Les Colloques de Wégimont (1954).* Bruxelles : Elsevier, p. 132-144.

1960 « La musique d'Afrique noire ». In : *Histoire de la musique I.* Encyclopédie de la Pléiade, Paris : Gallimard, p. 215-237.

1961 « Un chromatisme africain ». *L'Homme* 1(2) : 32-46.

1962 « Une chante-fable d'un signe divinatoire (Dahomey) ». *Journal of African Languages* (Londres) I(3) : p. 272-292.

1964 « Tons de la langue en gun (Dahomey) et tons du tambour ». *Revue de musicologie* 50 : 3-29.

1965a « Un film expérimental : batteries dogon. Eléments pour une étude des rythmes ». *L'Homme* 5(2) : 126-134.

1965b « Notes et documents pour servir à l'étude de la musique yoruba ». *Journal de la Société des Africanistes* 35(1) : 67-107.

1966 « La musique funéraire en Afrique noire ». In : *Bericht über den 9. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaften* (1964), Salzbourg, p. 143-155.

1968a « L'enquête ethnomusicologique ». In : *Ethnologie générale I.* Encyclopédie de la Pléiade. Paris : Gallimard, p. 333-348.

1968b « L'ethnomusicologie ». In : *Ethnologie générale I.* Encyclopédie de la Pléiade. Paris : Gallimard, p. 1339-1390.

1969 « Sur les xylophones équiheptatoniques des Malinké ». *Revue de musicologie* 55(1) : 47-77.

1970 « Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien ». In : *Echanges et communications : mélanges offerts à Cl. Lévi-Strauss pour son soixantième anniversaire.* Paris : Mouton, p. 677-706.

1971a « Une expérience de cinéma synchrone au ralenti ». *L'Homme* 11(2) : 113-117.

1971b « Court songs and traditional history in the ancient kingdoms of Porto Novo and Abomey ». In : K. P. Wachsman ed., *Essays on history and music in Africa.* Evanston : Northwestern University Press, p. 27-64.

1974 « Tons, intonation, accentuation ; problèmes d'identification ». In : *Les langues sans tradition écrite* (Actes du Colloque International du CNRS, Nice 1971). Paris : SELAF, p. 217-240.

1976 « Chant fuégien, consonance, mélodie de voyelles ». *Revue de musicologie* 62(1) : 5-24.

1980a *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris : Gallimard.

1980b « Bénin ». In : *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians,* vol. 2. Stanley Sadie Ed. Londres : McMillan, p. 487-493.

1981 « Structure d'un chant initiatique du Bénin ». *Le Courrier du CNRS* H.S. 42 : 10-11. Repris dans *The Musical Quarterly* LXXII(3) : 248-249 (In : Judith Becker, « Is Western Art Music Superior ? »)

1982a « Cithare et glissando : nouvelles données sur le chromatisme au Bénin ». In : *Les fantaisies du voyageur, 33 variations Schaeffner.* Paris : Société de Musicologie (Revue de musicologie), p. 310-324.

1982b « Note sur l'accord des sanza d'Ebazagui ». In : *Les fantaisies du voyageur, 33 variations Schaeffner.* Paris : Société de Musicologie (Revue de musicologie), p. 330-344.

1987a « La voix, la cloche et le pouvoir du roi, ou la transformation des symboles ». In : *Ethnologiques : hommages à Marcel Griaule.* Paris : Hermann, p. 313-332.

1987b « Image de la musique ». *Le Courrier du CNRS* 66-67-68 : 88.

1988 « Un 'instrument fait en visse, rempli d'anneaux de cuivre [...] servant à la musique du roy' ». In : *Musiques, signes, images,* réunis et présentés par Joël-Marie Fauquet, *Liber amicorum François Lesure.* Genève : Minkoff, p. 229-237.

Discographie (microsillons)

Musique maure, par Ali ould Eide et Mneina mint Nana. 2 disques 25 cm, 33 t. Saint-Louis du Sénégal, A.O.F. : Institut Français d'Afrique Noire, Centre Sénégal-Mauritanie, 1953.

Musique d'Afrique occidentale. Disque 30 cm, 33 t. Contrepoint MC 20.145, 1954.

Dahomey, musique des princes, fête des Tohosu. Disque 30 cm, 33 t. Musée de l'Homme, LD 5 – Contrepoint MC 20.093, 1955.

Musique Bochiman et musique Pygmée. Disque 30 cm, 33 t. Paris/Cambridge, Mass. : Musée de l'Homme/Peabody Museum, LD 9, 1957.

Pondo Kakou, musique de société secrète. Disque 30 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme, LD 17 – Contrepoint MC 20.141, 1957.

Ogun, Dieu du fer – Chants d'Afrique occidentale. Disque 30 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme, LD 12 – Contrepoint MC 20.159, 1958.

Musique bantou d'Afrique Equatoriale Française. Disque 25 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme LD 13 – BAM LD 324, 1958.

Musique Pygmée de la Haute Sangha. Disque 17 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme LD 14 – BAM LD 325, 1959.

Fête pour l'offrande des premières ignames à Shango au Dahomey. Disque 30 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme LD 2, 1965.

Filmographie

Sortie des novices de Sakpata (Dahomey). 18 minutes. 1963.

Batteries dogon. Eléments pour une étude des rythmes. 25 minutes. 1964.

Danses des reines dans l'ancien royaume de Porto-Novo. 35 minutes. 1974.

Tous trois : 16 mm, couleurs, son synchrone. En collaboration avec Jean Rouch. Produits par le Comité du Film Ethnographique. Paris : Musée de l'Homme.

... AVEC TOMIYAMA SEIKIN*

Tomiyama Seikin, célèbre compositeur et interprète de *jiuta* (musique de chambre pour *shamisen, koto, kokyū* et *shakuhachi*) est né à Osaka en 1913. En 1969, le gouvernement du Japon reconnaît officiellement son art comme étant une « propriété culturelle inaliénable », afin de protéger sa tradition de *jiuta* au sein du patrimoine national. Tomiyama Seikin est très actif en tant qu'interprète et compositeur pour instruments japonais traditionnels. Mme Tomiyama et son fils, Tomiyama Kiyotaka, appartiennent à la même tradition et sont également d'actifs interprètes de *jiuta.*

T.Y.

Tomiyama Seikin Sensei (grand maître), vous êtes notre trésor national vivant grâce à votre spécialité, le *jiuta.* Je voudrais tout d'abord vous poser quelques questions sur vos expériences musicales en général. Avez-vous, dans votre enfance, écouté de la musique occidentale, en plus de la musique traditionnelle japonaise ?

Oui, bien sûr. Je suis né dans une famille de marchands, nous y étions exposés. Je me souviens très bien d'un orchestre que j'ai entendu quand j'avais sept ou huit ans.

Ecoutez-vous toujours de la musique occidentale ?

Oui, j'écoute tous les styles de musique. Par exemple, j'écoute souvent des chants et de la musique populaires, aussi bien que de la musique classique occidentale.

Quels sont vos compositeurs préférés ?

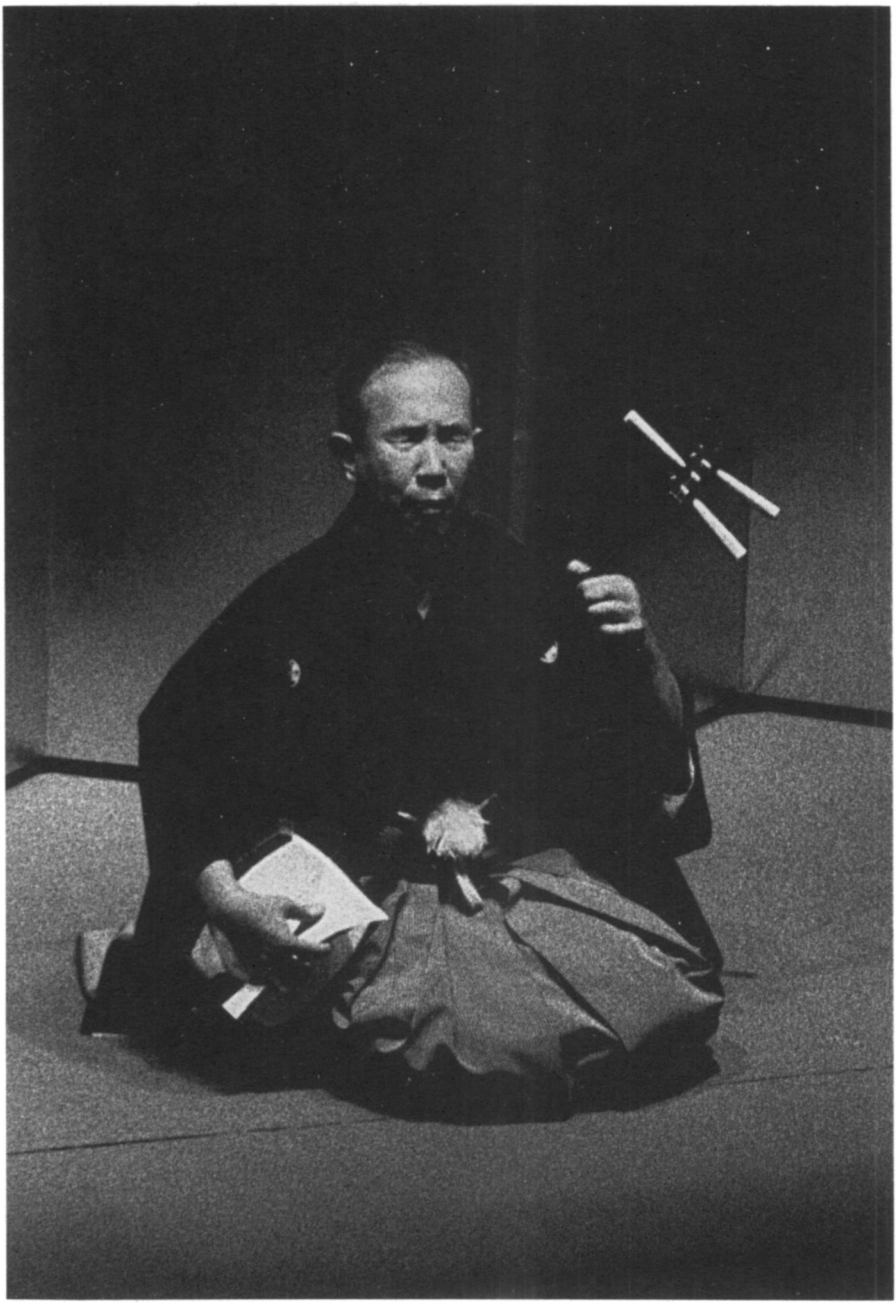
Plutôt les classiques. J'aime la musique de Bach, Mozart, Beethoven et Schubert. Dans cette musique, je sens quelque chose qui se rapproche de ma propre tradition.

Avez-vous étudié un instrument occidental ?

Non, mais j'en ai acheté quelques-uns.

Pourquoi ?

Si j'avais la vue comme vous, je n'aurais pas besoin de les acheter, mais comme je ne peux visualiser ni les instruments ni la manière d'en jouer, j'ai des difficultés à comprendre la musique sans support visuel. Pour moi, la



Tomiyama Seikin jouant du *shamisen*, Genève, 1983 (photo : Dany Gignoux).

manière la plus aisée de la comprendre consiste à toucher l'instrument avec mes propres mains. C'est pourquoi j'ai acquis un violon, un violoncelle, une ukelele et une série d'autres instruments.

Procédez-vous de la même manière en ce qui concerne les instruments japonais autres que le *koto*, le *shamisen* et le *kokyū* dont vous jouez régulièrement ?

Oui. Maintenant vous comprenez sans doute pourquoi je possède un *shamisen* destiné au *bunraku* (théâtre traditionnel de marionnettes). Je ne compte pas en jouer, mais je dois le toucher pour mieux comprendre la musique du *bunraku.* Pour la même raison, le fait de posséder un violon est également très important.

Cherchez-vous à le comparer avec l'instrument japonais à archet, à savoir le *kokyū* ?

Oui. J'ai envisagé la possibilité de changer le volume et la stabilité des tons du *kokyū* en le comparant avec le violon.

Je voudrais maintenant vous poser quelques questions sur votre formation professionnelle. J'ai appris que vous avez perdu la vue déjà à l'âge d'un an et quatre mois. Quand vous n'aviez pas encore cinq ans, vous avez commencé à étudier le *shamisen* et le *koto* auprès du grand maître Tominaga Keikin, et vous avez obtenu le diplôme de *shamisen* de l'école Nogawa et celui de *koto* de l'école Tsuguyama. Le fait de les avoir obtenus signifie que vous avez réussi à maîtriser un répertoire très difficile et ample, et cela à l'âge de douze ans et demi déjà. Comment est-ce possible ?

J'ai bien évidemment étudié et pratiqué très sérieusement. Mais en même temps, je pense que j'ai eu la chance d'avoir une excellente mémoire. Les gens me plaignent souvent, car je suis aveugle. Mais je n'ai pas le sentiment d'être défavorisé, puisque j'ai une mémoire dont la plupart des gens qui possèdent la vue ne bénéficient pas.

En vous entendant, j'ai honte en songeant à ma mauvaise mémoire musicale quand je joue du *shamisen.*

Vous ne devriez pas hésiter à vous servir de partitions.

Même en concert ?

Oui, vous pouvez y recourir puisque vous avez la vue. Je recommande aux gens dotés de vue de recourir plus souvent aux partitions. C'est mieux que d'oublier la musique en concert.

Vous servez-vous d'aide-mémoire pour la documentation, c'est-à-dire de quelque chose pour stabiliser ou préserver vos compositions ou vos arrangements ?

Oui, j'utilise la notation occidentale.

Comment ?

La notation occidentale, mais en braille. Comme nous n'avons pas encore développé une application du braille au système traditionnel d'écriture pour le *koto* et le shamisen, j'utilise le braille en notation occidentale.

Si je prends l'exemple du *shamisen*, il importe de distinguer la note *si* jouée sur la corde ouverte la plus aiguë du même ton joué en position sur les autres cordes. Dans ce cas la notation occidentale ne représente-t-elle pas un inconvénient ?

Non, parce que nous pouvons utiliser des marques additionnelles pour répondre à ces besoins. Comme vous le savez, je recommande à mes étudiants de n'utiliser l'écriture musicale occidentale que dans certaines limites.

Pourquoi ?

Notre système traditionnel d'écriture est fondé sur des indications relatives aux cordes et aux positions sur les cordes.

Oui, c'est ce qu'on appelle des tablatures. Voilà un avantage sur l'écriture musicale occidentale.

Mais j'ai constaté que la notation occidentale est assez efficace pour rendre les étudiants conscients des intervalles.

Pour revenir sur votre propre formation, je voudrais mentionner le fait que vous êtes né à Osaka où vous avez également acquis l'essentiel de votre connaissance du *shamisen*, du *koto* et du *kokyū*. Dans ce sens, vous êtes un représentant de la tradition d'Osaka. Pourquoi avez-vous gagné Tokyo à l'âge de dix-sept ans ?

Pour être le disciple du grand maître Tomisaki Shunshō qui appartenait à la tradition d'Osaka mais vivait à l'époque à Tokyo.

Selon le mode traditionnel de formation musicale au Japon, vous avez étudié auprès de lui pendant cinq ans. Je pense qu'il vous a transmis nombre de pièces que vous ne pouviez apprendre qu'avec lui. Mais depuis 1936, je crois savoir que vous avez aussi composé vos propres œuvres. Etiez-vous encouragé à vous lancer dans la composition à l'époque ?

Je sentais que j'étais prêt à composer. Comme vous savez, avant la guerre il y avait un mouvement de revitalisation de la musique japonaise.

Vous vous référez là au mouvement dit de « nouvelle musique japonaise » représenté par Miyagi Michio ?

Oui. Grâce à cette ambiance constructive, j'ai pu publier mes compositions.

Et vous avez obtenu plusieurs prix pour vos compositions.

A ce sujet, je tiens à remercier les critiques qui ont manifesté leur intérêt envers mes travaux, bien qu'ils ne fussent pas nécessairement des spécialistes de la musique traditionnelle japonaise.

Je crois savoir que vous avez reconstitué des pièces du répertoire du *jiuta*, qui avaient été perdues.

Oui. Quelques-unes des pièces importantes de *jiuta* s'étaient perdues, comme vous le savez. Mais certaines d'entre elles ont été préservées et trans-

mises dans d'autres genres musicaux. Un bon exemple en est la pièce intitulée « Hachirobyōe ». Fort heureusement, feu Nozawa Matsunosuke, le maître du *gidayū-bushi*, en possédait une ancienne transcription.

L'a-t-il interprétée ?

Oui, mais dans son propre style qui est le *gidayū-bushi*. Sur la base de cette information et avec sa collaboration, j'ai été en mesure de reconstituer la pièce dans mon propre style.

Dommage que je ne savais pas que vous deux étiez en train de collaborer à un projet si important. A l'époque, j'étudiais le *gidayū-shamisen* auprès de lui. Votre activité de compositeur influence certainement votre interprétation des pièces traditionnelles. Votre approche de *shamisen kumiuta*, notamment de l'ancien répertoire, témoigne toujours d'une intuition merveilleuse et unique. Bien sûr, il y a beaucoup de raisons à cela, mais pour moi, deux d'entre elles apparaissent clairement : premièrement, la clarté de votre prononciation des paroles, et deuxièmement votre fine manipulation des séquences rythmiques qui sont étroitement liées à d'infimes changements de tempo. Je voudrais vous poser une dernière question concernant votre rencontre avec le public étranger.

Mon expérience dans ce domaine est assez limitée. J'ai été quelques jours à Hawaï, mais je n'ai jamais visité le continent américain. Quant au public européen, je n'ai eu que des expériences positives en 1973, en 1981 et en 1983. Tout d'abord, je craignais que, ne comprenant pas les paroles, il ne fût pas en mesure de me suivre. Mais j'ai été heureux de découvrir qu'il réagissait remarquablement bien à la musique. En d'autres termes, il semble que les musiciens traditionnels japonais jouissent aujourd'hui d'une meilleure qualité d'écoute en Europe qu'au Japon.

Pourquoi ?

Les Européens m'écoutent très poliment et me reçoivent chaleureusement, contrairement à une partie de mon public japonais.

Propos recueillis par
Tokumaru Yoshihiko

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

LIVRES

Simha AROM. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie.* 2 volumes. Ethnomusicologie 1. SELAF, 5 rue de Marseille, 75010 Paris, 1985, 905 p.

Synthèse de plus de vingt ans de recherches minutieuses en République Centrafricaine, cet imposant ouvrage – deux volumes totalisant plus de neuf cents pages – est appelé à devenir une référence indispensable à toute étude formelle des musiques africaines, ainsi qu'un instrument méthodologique de première importance en ethnomusicologie. Dès les premières pages, Simha Arom affirme une démarche résolument rationnelle, faisant preuve d'une précision quasi mathématique dans le choix de la terminologie et l'énoncé du propos. La manière dont, par l'application rigoureuse de ses principles épistémologiques et de ses méthodes d'investigation, il réussit à « dénouer l'écheveau » – pour reprendre son expression – des polyphonies et polyrythmies centrafricaines force à l'admiration.

Constatant que, malgré la complexité de leurs techniques et notamment de leurs procédés plurilinéaires, les musiques qu'il aborde ne reposent sur aucune réglementation verbalisée, l'auteur consacre une grande partie de son étude à dépister, puis à expliciter un aspect important de ce « non-dit » : la théorie implicite sous-jacente à l'expression musicale. Grâce à un procédé original et astucieux d'enregistrement en *re-recording* , il parvient à répondre de façon magistrale au « comment » des polyphonies centrafricaines, à en conceptualiser les présupposés, les modèles et les réalisations. En revanche, il laisse délibérément à d'autres le souci du « pourquoi » de ces musiques et ne fait que peu de cas de leur environnement culturel, encore moins de leur signification aux yeux de leurs usagers. En cela, l'approche d'Arom prête immanquablement le flanc à la critique. Par son propre « non-dit », il risque d'être lui-même taxé d'ethnocentrisme, péché dont il n'hésite pas à charger à l'occasion certains de ses collègues africanistes.

Sans vouloir entrer ici plus avant dans la polémique, nous allons tenter de donner un aperçu des lignes directrices de cet ouvrage qui, disons-le de prime abord, se révèle passionnant autant par les interrogations qu'il suscite que par les découvertes qu'il communique. Il est divisé en six volets autonomes, conçus comme autant de livres dont la lecture peut être envisagée isolément : 1. une introduction générale aux musiques centrafricaines sous leurs aspects social et typologique ; 2. un essai de classification des polyphonies en Afrique subsaharienne, suivi d'un état de la question présentant la chronologie des sources ; 3. les outils techniques que sont les méthodes d'enregistrement, ainsi que les fondements théoriques qui en déterminent les modalités ; 4. la transcription et l'analyse, envisagées comme outils conceptuels ; 5. la structuration

du temps dans les musiques africaines et, comparativement, dans la rythmique occidentale ; 6. une systématique des polyphonies et des polyrythmies centrafricaines, couvrant à elle seule l'intégralité du second tome.

1. Dans son premier livre, Arom commence par brosser un rapide tableau situant les musiques d'Afrique centrale dans leur contexte, montrant les relations indissociables qu'elles entretiennent avec la langue parlée, avec la danse et, d'une façon plus globale, avec les institutions sociales et les activités collectives auxquelles elles s'intègrent. Il présente la musique traditionnelle des populations centrafricaines comme « une musique *populaire, orale, anonyme, sans date, collective* et *à vocation interne* » (56), dans laquelle on ne peut généralement observer aucune stricte dichotomie entre musiciens et auditeurs. Quelque peu succint au regard de ce qui suit, cet aperçu est complété par un chapitre sur la typologie, qui vise à déterminer un certain nombre de notions fondamentales dont il sera fait usage par la suite. Parmi celles-ci, mentionnons celle de *structure formelle*, celle du *rhythme* et de son organisation, celle de *plurivocalité*, sur laquelle il revient longuement plus loin, et celle de *système scalaire*, avec une attention particulière portée sur le pentatonisme anhémitonique, de loin le plus répandu en Centrafrique. Un bref rappel des principes de classification des instruments et quelques mots sur les questions de timbre et de répertoire complètent cette introduction.

2. En cherchant à définir et à classer les polyphonies africaines, Arom note que « tout phénomène plurilinéaire n'est pas nécessairement polyphonique » (85). Il convient pour lui de différencier la *polyphonie* et la *polyrythmie* au sens strict des autres procédés rencontrés en Centrafrique, tels que l'*hétérophonie*, le *tuilage*, le *bourdon*, le *parallélisme* et l'*homophonie* qui, bien que laissant effectivement apparaître la simultanéité de plusieurs parties, ne sont pas à proprement parler polyphoniques. Il définit donc comme polyphonie « toute musique vocale ou instrumentale plurilinéaire dont les parties, *hétérorythmiques*, sont considérées culturellement par ses détenteurs traditionnels comme autant d'éléments constitutifs d'une même entité musicale. [...] En ce qui concerne les instruments percussifs, le plus souvent à hauteur indéterminée, on parlera — par analogie à polyphonie — de polyrythmie. Par ce terme, il faut entendre ici tout agencement plurilinéaire fondé sur la superposition de figures rythmiques différentes dont l'entrelacement donne lieu à une polyphonie rythmique » (90-91). Pour l'auteur, ces définitions ont d'ailleurs une portée universelle. A cet égard, on ne peut que souscrire à son affirmation : « l'ethnomusicologie ne devrait plus être située en marge de la musicologie classique quant aux définitions des procédés fondamentaux propres à toute élaboration musicale » (91).

On est frappé, en particulier dans ce deuxième livre, par la fréquence des citations, qui ne sont pourtant jamais une béquille destinée à suppléer à une documentation personnelle insuffisante ; au contraire, en confrontant ses propres observations de terrain aux sources écrites antérieures, en les corroborant mutuellement ou en les opposant, l'auteur est animé par un constant souci d'exactitude et d'exhaustivité. La diversité des points de vue énoncés éclaire ainsi son propos sous des angles complémentaires et n'en fait que mieux ressortir le relief. La seconde partie de ce livre est consacrée à un

examen critique des témoignages de voyageurs européens des siècles passés sur l'existence de pratiques musicales polyphoniques en Afrique subsaharienne. Elle jette une lumière – pas toujours édifiante, celle-ci – sur la somme de préjugés qui entachent nombre de ces relations « impressionnistes », dues à la plume de militaires, de missionnaires, d'explorateurs ou d'administrateurs coloniaux. Pour la plupart pollués par une vision ethnocentriste, évolutionniste et « civilisationnelle », voire franchement raciste, ces écrits fournissent néanmoins une quantité d'informations qui, une fois décryptées, s'avèrent souvent utiles et révélatrices de la mentalité des conquérants blancs.

3. Le Livre III est dédié à un des problèmes les plus épineux auxquels les ethnomusicologues ont toujours été confrontés : celui de la transcription. Or cette dernière est éminemment conditionnée par un stade précédent de l'enquête : l'enregistrement, qui en fournit le matériau.

Dans le chapitre portant sur ce qu'il appelle les « méthodes antérieures » [sous-entendu : « à la sienne propre »] de transcriptin des musiques de tradition orale, Arom émet des réserves pertinentes quant aux « solutions techniques » proposées par certains de ses prédécesseurs, notamment l'utilisation d'appareillages particuliers (Jones), du cinéma (Kubik, Dauer) et de l'enregistrement sonore stéréophonique conventionnel. Aucune ne débouche en effet sur une application universelle, et leur fiabilité devient particulièrement douteuse dès qu'apparaît toute forme de plurivocalité.

On s'étonnera en revanche de son argumentation de principe contre l'approche désignée par le terme anglo-saxon de *performing*, que préconisent notamment Mantle Hood et Gerhard Kubik, et qui consiste « à apprendre soi-même à jouer d'un instrument de la population dont on étudie la musique » (179). La première objection à formuler à cette critique concerne sa pertinence à cet endroit de l'exposé ; en effet, la transcription ne paraît pas être le but premier de celui qui tente de se « familiariser, *du dedans*, avec une musique qui, au départ, lui est étrangère » (*ibid.*) ; bien au contraire, les motivations de la bi-musicalité – terme prôné par Hood – peuvent se situer sur différents plans, répondant ou non aux finalités analytiques de l'ethnomusicologie. Deuxièmement, Arom est probablement influencé par son terrain lorsqu'il affirme qu'« il est bien peu probable [...] qu'il [le chercheur] parvienne à exécuter une musique appartenant à une autre culture de façon aussi 'naturelle' qu'un musicien de la population considérée » (*ibid.*). De nombreux musiciens-ethnomusicologues, qui sont peut-être autant d'« exceptions à la règle », ont prouvé le contraire en acquérant une compétence unanimement reconnue par les tenants de la tradition musicale à laquelle ils se sont intégrés, sans pour autant avoir nécessairement « perdu le recul, la vue d'ensemble [...] qui se révèle d'une importance fondamentale dans la démarche du chercheur » (181). S'il n'y a effectivement « pas lieu de demander à l'ethnomusicologue de savoir exécuter les musiques sur lesquelles il travaille » (*ibid.*), il ne semble pas y avoir plus de raisons objectives de l'en dissuader a priori.

Laissons là le débat pour en venir à la « nouvelle méthode » de transcription mise au point et décrite par l'auteur, qui est sans aucun doute un « outil technologique » remarquable. Son ingénuosité provient notamment du

Enregistrement en playback des chants de harpe ngbaka, Rép. Centrafricaine (photo : Simha Arom).

fait que, nécessitant un matériel technique relativement réduit – deux magnétophones, un micro et quelques casques d'écoute – elle est utilisable « *sur le terrain même* ». Elle consiste à « enregistrer avec un seul microphone en plusieurs fois. Il s'agit là d'une application de la technique dite du 'play-back', c'est-à-dire de la reconstitution diachronique d'un ensemble d'événements sonores se présentant dans la réalité de façon synchronique » (190). Ce procédé peut schématiquement se réduire aux phases suivantes : après avoir analysé un *enregistrement tutti* de la pièce polyphonique envisagée, Arom la fait écouter successivement à chaque exécutant en lui demandant de rajouter sa propre partie pour l'appareil, et cela sous le contrôle des autres. Sur une seconde bande lui apparaît ainsi pour chaque exécutant sa partie isolée sur une piste, et le *tutti* sur l'autre. Il reste finalement, pour éviter toute confusion, à établir le mètre, généralement sous-jacent, auquel tous les musiciens se réfèrent : ce dernier est obtenu selon la même méthode, en demandant « à l'un des exécutants de réécouter tous les enregistrements des parties séparées, et d'y superposer des battements de mains » (202). Disposant de tout le matériel nécessaire, le chercheur peut alors se livrer à la transcription et à l'établissement de la partition, qui consiste en la synthèse sur le papier des éléments recueillis isolément, et donc à « une des réalisations possibles de la pièce

étudiée» (206). On se rendra compte que, outre sa fiabilité quasi intégrale, cette solution présente l'avantage inestimable d'abolir la distance existant habituellement entre les phases de collecte, d'analyse et de synthèse, distance bien souvent nuisible au compte rendu de l'enquête. Il est très probable que le procédé d'Arom fera désormais école.

4. Les techniques d'enregistrement et de transcription ne sauraient évidemment constituer une fin en soi ; ils sont pour l'auteur les « outils technologiques » indispensables au développement de sa méthode et à l'exposé de ses résultats. Cette méthode repose également sur l'usage d'un certain nombre d'« outils théoriques » qui font l'objet du livre suivant. La première question qu'Arom se pose est de savoir dans quelle mesure le matériau « brut » recueilli par le chercheur est significatif, ou en d'autres termes, d'établir son degré de pertinence. Après avoir remarqué très justement que « dans les civilisations à tradition orale où la théorie est totalement implicite, son existence est néanmoins attestée par le fait qu'*aucune erreur ne passe inaperçue des usagers*» (224-225), il s'attache à définir plusieurs notions permettant d'expliciter cette théorie, d'en dégager les lignes de force : celles, concomitantes, de modèle et de variation, celles de système, de marge de tolérance, de consensus culturel, de code musical, d'équivalence, etc. Ainsi l'ethnomusicologue peut-il dépasser le stade de la description et aborder sereinement ceux de l'analyse et de la « théorisation », du dégagement et de la formulation des structures.

« La première opération consiste à séparer, à l'intérieur d'un fait sonore donné, ce qui relève du domaine strictement physique, acoustique, de ce qui est conditionné par un acquis culturel » (236). Une autre différenciation préconisée par Arom est celle, reprise du linguiste américain Kenneth L. Pike, entre l'*étique* et l'*émique*, aussi bien en ce qui concerne la hiérarchisation des unités à décrire qu'à propos des stades de la recherche selon un point de vue soit externe, soit interne à l'objet étudié. Cela équivaut à ce qu'il appelle la « constitution de classes d'équivalence » et la mise à jour des « divers niveaux dans l'organisation de la substance musicale » (243-247).

Revenant à la question de la transcription, l'auteur note avec raison la réserve qu'il convient d'observer vis-à-vis de l'usage des appareils de mesure électro-acoustiques, « inaptes à évaluer une marge de tolérance » (279) ; il précise que « transcrire un événement musical, ce n'est pas le 'photographier', c'est plutôt dégager ses traits pertinents, mettre à nu les éléments qui le caractérisent et permettre son identification » (254). Ainsi, au fil des analyses successives, en arrive-t-il à déterminer les unités commutables dont l'imbrication constitue une pièce musicale donnée, puis à en mettre à jour le modèle et les principes structurels. Il peut de la sorte établir deux types de partition, selon le niveau de pertinence retenu : une partition émique et une partition modélisée.

5. Bien que traitant de « l'organisation du temps dans les musiques africaines », le cinquième volet s'ouvre sur un « petit aperçu de la rythmique occidentale » destiné, d'une part à situer l'argument dans une perspective plus large, et de l'autre à clarifier d'emblée plusieurs termes dont l'usage a confirmé l'ambiguïté. L'auteur constate dans ce domaine un certain nombre d'analogies entre les pratiques musicales africaines et celles du Moyen Age

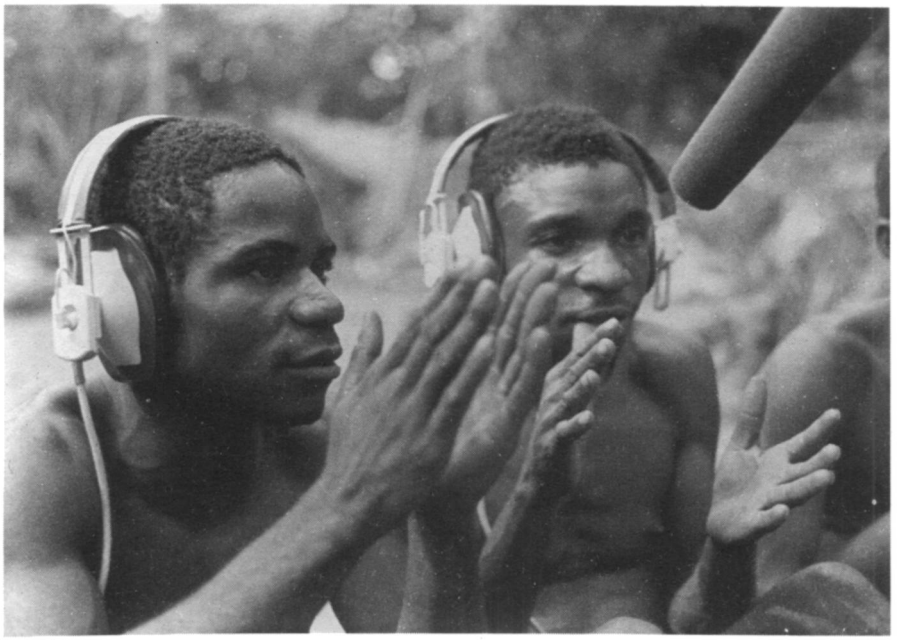
européen : le terme de *tactus*, par exemple, utilisé par les théoriciens de l'Ars Nova pour désigner « l'unité de durée » correspond selon lui à la « battue », exprimée ou sous-entendue, qu'il s'est appliqué à mettre en évidence dans les polyphonies centrafricaines. Ce n'est que dès le début du XVIIe siècle, et ceci jusqu'aux post-romantiques, qu'allait se cristalliser la notion proprement occidentale de « mesure », définie comme « l'assemblage d'un certain nombre de valeurs de base disposées en groupes, lesquels sont séparés les uns des autres par des barres verticales » (292).

Arom est ainsi amené à établir une « terminologie rigoureuse » et pertinente dans le cadre des musiques africaines. Pour celles-ci, il retient les vocables de *pulsation* et de *temps* (au pluriel) – plutôt que celui de « battue » -, par lesquels il entend « l'étalon isochrone, neutre, constant, organique, qui détermine le tempo » (330), celui de *rythme*, qui associe de manières diverses les trois paramètres d'*accent*, de *timbre* et de *durée*, ainsi notamment que ceux d'*isorythmie*, d'*hétérorythmie* et de *polyrythmie*.

Muni de cet appareil lexicographique, il peut alors se livrer à un essai de définition globale de la rythmique africaine, qui « ne procède ni de façon divisive, comme le fait le solfège occidental, ni de façon additive, selon le système de la métrique des Grecs anciens » (337), mais qui repose sur « une structure périodique rigoureuse ou *isopériodicité*, déterminée par la réitération – variée ou non – d'un matériel musical essentiellement identique » (345). Notons que ce principe d'isopériodicité est aussi à la base de tous les systèmes rythmiques asiatiques, auxquels il est étonnant que l'auteur ne fasse ici aucune allusion. La notion de *cycle* semble en effet être inhérente à la conception du temps – et pas seulement du temps qualifié musicalement – dans de nombreuses civilisations du monde.

6. Le second volume de cet ouvrage est entièrement consacré à une systématique des polyphonies d'Afrique centrale, c'est-à-dire à l'étude de « l'aspect purement technique du mode d'utilisation de [la voix et des instruments de musique] dans l'élaboration des polyphonies » (377). Arom dénombre quatre types de procédés mis en œuvre, lesquels, à part le deuxième qui « opère de façon autonome », peuvent se combiner selon des modalités diverses : 1. la polyrythmie stricte ; 2. la polyphonie par hoquet ; 3. la polyphonie par instruments mélodiques ; et 4. la polyphonie vocale.

Avant de passer à un examen approfondi des trois premiers types – la polyphonie vocale, bien qu'étant statistiquement le procédé le plus répandu, n'entre en effet pas dans le cadre strict de cette étude –, l'auteur se penche sur quelques questions préliminaires dont dépendent les critères retenus pour son analyse. Il est ainsi amené à définir les pentatonismes anhémitoniques centrafricains, non pas comme des modes mais comme des *échelles modales*, ou des types pentatoniques. Il constate ensuite que « les configurations verticales [des divers types de polyphonie] sont la conséquence – en partie fortuite – d'une *conception horizontale*, celle d'un *contrepoint mélodique* » (389). L'analyse formelle proprement dite, reposant sur un certain nombre de principes et de paramètres propres à son objet, consiste pour Arom à déterminer des *classes d'équivalence*, à en établir les différents niveaux, à « rendre compte de la hiérarchie qui les régit », et finalement à en dégager les modèles.



Matérialisation de la pulsation chez les Pygmées Aka (photo : Simha Arom).

Une fois ces bases posées, le lecteur entre dans le vif du sujet avec le chapitre sur la polyrythmie stricte, qui s'ouvre sur une description des caractéristiques fondamentales de la rythmique centrafricaine. Celle-ci comporte un mouvement stable et régulier, une périodicité rigoureuse et un entrecroisement constant des rythmes individuels, mais elle ignore la notion proprement occidentale de mesure et celle du temps fort qui la détermine. A partir de ces données, l'auteur s'attache à définir les modalités d'organisation du rythme – dont les structures sont déterminées par les paramètres ou « marques » que sont « l'accentuation, la modification de timbre [et] l'alternance des durées » (414) – et celles de la polyrythmie d'Afrique centrale, qu'il compare à une « *tresse circulaire* dont les torons sont fixes, tant dans leurs positions respectives que dans leurs rapports » (500).

Envisagé comme une « polyphonie par polyrythmie » ou, plus précisément, comme « le point de jonction précis entre polyrythmie stricte et polyphonie », le *hoquet* fait l'objet du chapitre suivant. Issu du vocabulaire musical médiéval, le terme de hoquet désigne, selon la définition d'Arom, un procédé polyphonique fondé « sur l'entrecroisement, le tuilage et l'imbrication de diverses figures rythmiques *étagées à des hauteurs différentes* mais inscrites dans un système scalaire défini » (503). Bien que son aire de diffusion sur le continent africain soit extrêmement large, le hoquet semble être en

République Centrafricaine «l'apanage exclusif de deux populations appartenant au groupe banda, les Dakpa et les Linda» (504), et plus précisémemnt de leurs orchestres de trompes. Prenant comme référence un ensemble linda, l'auteur s'attache à élaborer une systématique de ces formations et de leur répertoire. A travers de nombreuses transcriptions, il conduit le lecteur de la décomposition des parties d'un morceau pour dix-huit instruments – selon la méthode énoncée plus haut – à la mise en évidence du modèle qui en sous-tend toutes les réalisations possibles ; il détermine ensuite les rapports existant entre hoquet instrumental et musique vocale, chaque pièce pour orchestre étant, d'après les Banda-Linda eux-mêmes, dérivée d'un chant linéaire. Par le jeu d'opérations complexes, il parvient ainsi à démontrer la cohérence profonde de la conception et de l'organisation musicales des Linda, dont l'ingéniosité est d'autant plus remarquable qu'elle se fonde sur des moyens d'une grande simplicité.

En abordant la «polyphonie par instruments mélodiques», Arom envisage plus particulièrement le jeu de trois types d'instruments dont la fonction première est d'accompagner le chant : le xylophone, la sanza et la harpe. Parmi les xylophones, il retient le modèle «sur fosse» des Zandé de Centrafrique, et le modèle portatif à résonateurs multiples, utilisé par la plupart des populations du pays, mais dont il étudie plus particulièrement le jeu chez les Sabanga, les Linda et les Dakpa. Son analyse de la musique de sanza est basée sur la partie instrumentale de trois pièces tirées du répertoire intimiste des «chants à penser» des Gbaya. Quant aux cordophones, il n'est ici question que de la grande harpe arquée des Ngbaka.

Dans son dernier chapitre, l'auteur examine dans leur intégralité les morceaux précédemment «scindés à dessein», c'est-à-dire en envisageant cette fois-ci les rapports entretenus par les accompagnements instrumentaux avec le chant qu'ils sous-tendent. Les diverses réalisations de la (ou des) partie(s) vocale(s) y apparaissent sous forme de paradigmes, afin de «rendre compte de la latitude de variation dans le chant» et d'établir les relations entre «solo vocal et partie chorale, formule instrumentale, matrice rythmique ou polyrythmique» (837). Procédant par ordre de complexité croissante, cet exposé présente successivement les pièces à une, à deux et à trois parties rythmiques. Dans chaque cas, l'analyse vise à faire apparaître l'architecture globale d'un morceau, et conséquemment celle de la catégorie musicale dont il a été jugé représentatif.

On le voit, la matière de cet ouvrage est dense, et les thèses de son auteur affirmées, parfois même catégoriques. Ce qui à plus d'un endroit peut apparaître comme de longues digressions, correspond plutôt aux visées méthodologiques énoncées dès le sous-titre. A cet égard, on regrettera l'absence d'un index des termes techniques, car peu d'écrits en langue française font état d'une telle rigueur taxinomique : de nombreuses notions essentielles en musicologie – et pas seulement en ethnomusicologie – semblent avoir trouvé ici une formulation définitive. Par ce constant souci du mot juste, Arom se situe dans la ligne d'érudits comme Jacques Chailley et Constantin Brăiloiu, auxquels il se réfère souvent, et dont les écrits font autorité en la matière.

Mais un autre aspect de l'œuvre d'Arom pose un problème ; le peu d'importance qu'il attribue au contexte socio-spirituel des musiques qu'il étudie suscite immanquablement quelques questions relatives aux raisons de cette option. Faisant siennes les affirmations d'Umberto Eco, selon lequel la musique est « un système sémiologique dépourvu d'épaisseur sémantique » (241) et de Roman Jakobson, qui soutient qu'« elle se présente comme un *langage qui se signifie soi-même* » (260), il en arrive tout naturellement à la conviction que la musique « est à la fois forme *et* substance » (261). La perspective uniquement formelle dans laquelle il inscrit sa méthode d'analyse lui paraît dès lors suffisante, elle se justifie par elle-même. Les prémisses de cette méthode étaient d'ailleurs clairement énoncées dans l'Avant-propos, où l'on peut lire que « les informations d'ordre ethnologique, relatives au contexte socio-culturel dans lequel sont pratiquées les musiques envisagées, seront ici réduites au minimum pertinent [...] Il en est de même pour certains thèmes touchant de plus près à la discipline ethnomusicologique, lorsqu'ils ne sont pas nécessaires pour éclairer notre propos. L'on ne s'attendra donc pas à trouver ici de descriptions détaillées relatives à la fabrication des instruments de musique, non plus que de références à la symbolique dont elle est très souvent entourée, pas davantage que la transcription des paroles de certains chants ayant comme support une musique instrumentale polyphonique et/ou polyrythmique » (21).

Arom se situe donc bien comme un *ethnomusicologue* au sens strict, et en aucun cas dans la perspective de l'*anthropologie musicale*. La cohérence de son discours parait ainsi sans faille, puisque toutes les données extra-musicales en sont écartées délibérément, ou du moins leur examen est-il limité à la portion congrue. Soit ! Mais si, comme il nous le dit, sa démarche le « conduit de l'observation de la pratique musicale *et de sa raison d'être* [italiques nôtres] à la découverte de la théorie qui la sous-tend » (23), quelle est donc la raison d'être d'un langage qui se signifie soi-même ? En d'autres termes, ne peut-on réellement voir en la musique d'autre substance que sa substance sonore, et la musique ne peut-elle en aucun cas être considérée comme la substance d'autre chose qu'elle-même ? L'auteur a pourtant soin de signaler que « les taxinomies traditionnelles africaines font appel à des catégories qui, *si elles sont pertientes du point de vue social ou socio-religieux* [italiques nôtres], ne nous éclairent guère sur la systématique des procédés musicaux auxquels leurs détenteurs ont recours » (378). L'intérêt capital de l'analyse et de la systématisation de ces procédés ne fait pas l'ombre d'un doute ; mais fallait-il pour autant négliger à dessein les seuls critères de catégorisation que les Africains eux-mêmes jugent *pertinents* ? Là réside, à notre sens, la principale interrogation — la plus grande frustration, même, serait-on tenté d'écrire — suscitée par la lecture de cet ouvrage, par ailleurs magistral et captivant.

Laurent Aubert

Regula BURCKHARDT QURESHI. *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, context and meaning in Qawwali.* 1 volume accompagné d'une cassette enregistrée. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge University Press, 1986, 265 p.

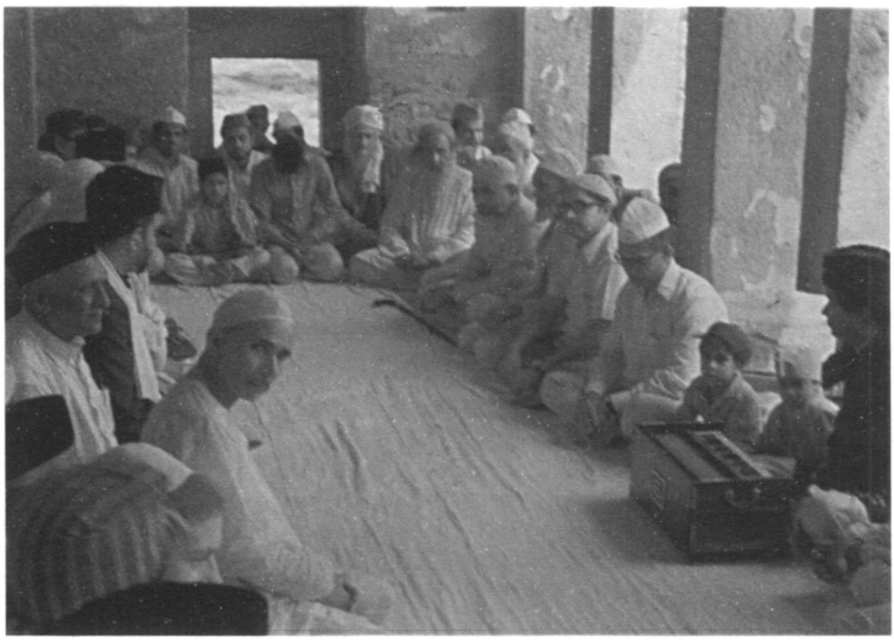
Aux dires de son auteur, ce livre constitue un « voyage analytique » dans le monde du *qāwwalī*, voyage qu'elle effectue selon un itinéraire double, à la fois musicologique et ethnographique. Pour elle, l'analyse de la pratique musicale ne saurait être abordée indépendamment d'une investigation approfondie de son contexte général – ici, le soufisme indo-pakistanais – et particulier – la séance de *qawwālī*. « Ce sont précisément les significations extra-musicales inhérentes au son musical qui confèrent à la musique le pouvoir d'affecter à son tour son contexte », écrit-elle dans sa préface (xiv). Musique et contexte constituent donc pour elle l'abscisse et l'ordonnée d'un plan minutieusement tracé, qui vise à déterminer les modalités de leur interaction, à « développer une grammaire musicale sensible au contexte » (xiv).

Idiome musical du soufisme en Inde et au Pakistan, le *qawwālī* est à la fois le véhicule de sa doctrine et l'instrument de sa méthode. « Depuis des siècles, les communautés soufies du sous-continent ont maintenu cette tradition dans le *mahfil-e-samaᶜ*, l''assemblée d'audition', et il est encore à ce jour le rite central du soufisme. [...] Par l'acte d'écouter – *samaᶜ* – le soufi cherche à resserrer ses liens avec son guide spirituel vivant, avec les saints défunts, et finalement avec Dieu » (1). Dès l'introduction, Regula Burckhardt Qureshi s'attache à définir son sujet, ses méthodes et ses buts au moyen d'une série de questions fondamentales : Qu'est-ce que le *qawwālī*? Quels sont les critères déterminant à la fois ses règles et l'évidente souplesse de leur application ? Que « dit » la musique à son auditoire – *qawwālī* signifie « ce qui est dit » – ? Quels sont les facteurs influant sur le comportement des participants à l'assemblée ? Quelles relations les activités musicales et non musicales entretiennent-elles au cours d'une séance ? ... Elle se propose de répondre en suivant ce qu'elle appelle le programme « standard » tripartite de l'enquête ethnomusicologique : « (a) analyser l'idiome musical du *qawwālī* en tant que système de règles indépendant engendrant la pratique musicale ; (b) identifier le contexte de l'exécution, la situation totale dans laquelle cette musique est produite, et comprendre sa dynamique sociale et culturelle ; afin (c) d'établir la relation entre le contexte et la musique en déterminant l'apport du contexte au son musical » (6).

Rejetant les *a priori* universalistes d'un structuralisme étroit, elle tend plutôt vers une position théorique fondée sur l'analyse du code et des concepts musicaux tels qu'ils sont formulés par leurs dépositaires. Le cadre général de la tradition musicale de l'Inde du Nord lui paraît être un repère méthodologique pertinent pour aborder le genre *qawwālī*, dans la mesure où il constitue une référence constante pour les musiciens eux-mêmes ; il offre une base conceptuelle permettant de dégager le modèle abstrait, la structure et son organisation concrète telle qu'elle apparaît dans le processus de réalisation. Mais ce processus dépend évidemment aussi de données idéologiques et

ethnographiques, le comportement des musiciens et de leurs auditeurs étant au plus haut point conditionné par le contexte du soufisme. Il s'agit donc pour le chercheur d'établir la relation dialectique entre le domaine conceptuel et celui du comportement. Une telle approche permet de mettre en relief un certain nombre de normes qui, sans être elles-mêmes l'expression musicale, en sous-tendent néanmoins les modalités.

En situant le domaine ethnographique du *qawwālī*, l'auteur considère que tout sanctuaire soufi de quelque importance constitue un *locus* représentatif de son univers, car les mêmes composantes se retrouvent de façon semblable en chacun. D'autre part, un seul chanteur et son ensemble lui paraissent à même de fournir toutes les données nécessaires à une évaluation globale de la problématique de l'interprète. Cette option est d'ailleurs en plein accord avec l'éthique du soufisme, selon laquelle la soumission à un seul maître est une garantie à la fois nécessaire et suffisante à la poursuite de la voie (*tarīqa*) spirituelle. A cet égard, le choix de R. Burckhardt Qureshi paraît judicieux : le tombeau de Nizamuddin Auliya à Delhi est sans aucun doute l'un des principaux lieux de rassemblement des confréries musulmanes indo-pakistanaises.



Mahfil-e-samaᶜ. A droite : le *qawwāl* Meraj Ahmad devant l'harmonium ; à gauche : le dirigeant de l'assemblée et les dignitaires soufis. Sanctuaire (*chilla*) de Nizamuddin Auliya, Delhi, Inde, 1976 (photo : Regula Burckhardt Qureshi).

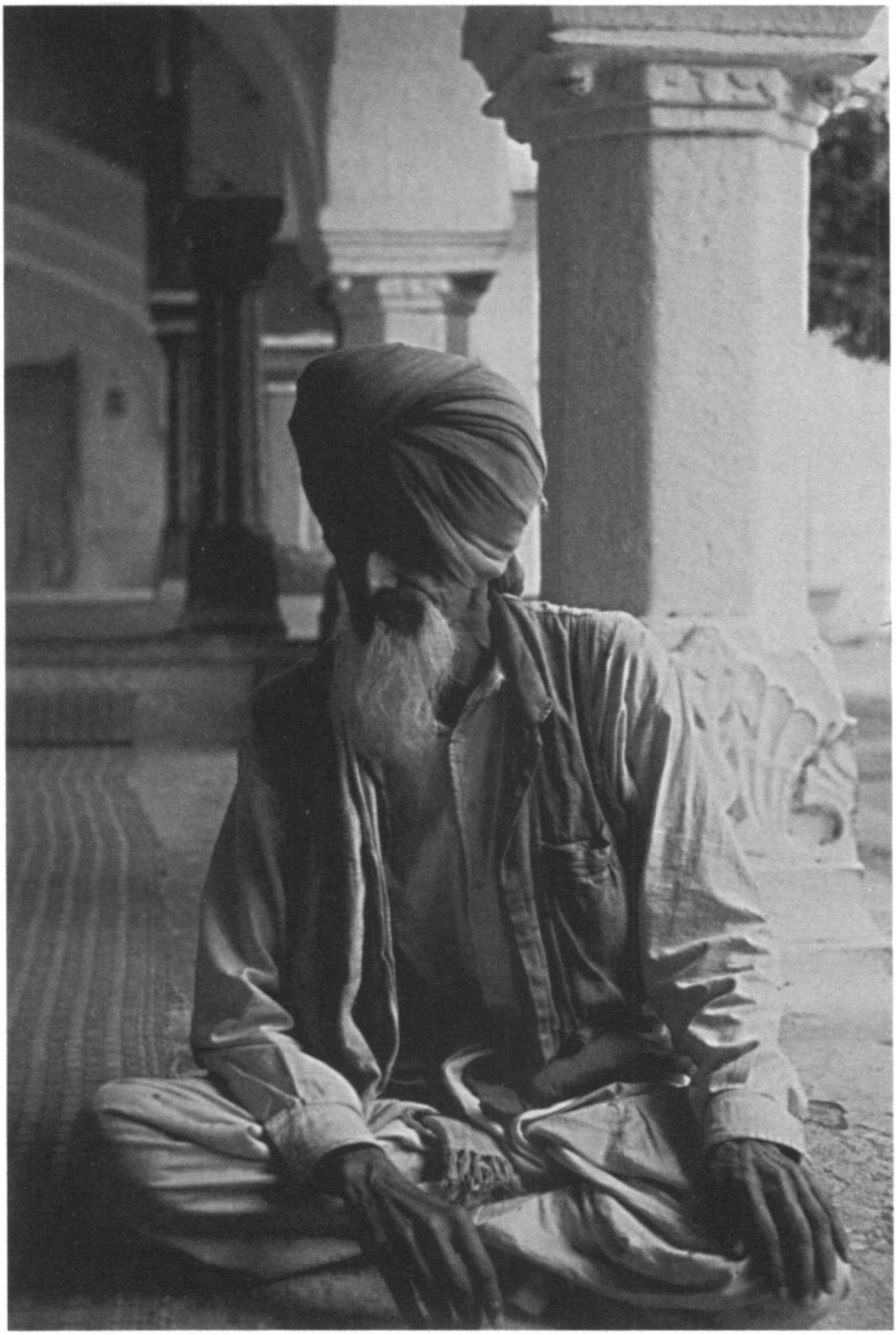
Il bénéficie en effet depuis sept siècles du charisme du saint et de son disciple préféré Amir Khusrau, figure légendaire de la musique hindoustanie et instaurateur supposé de la tradition du *qawwālī*. Quant au chanteur Meraj Ahmad Nizami, l'informateur privilégié de l'auteur, sa réputation, sa lignée et son orientation orthodoxe le qualifient effectivement pour la place prépondérante qu'il occupe tout au long de cette étude.

La première partie de l'ouvrage vise à définir l'idiome musical du *qawwālī*. Son répertoire est abordé par l'analyse de onze pièces – partiellement reproduites sur une cassette enregistrée jointe au livre – jugées représentatives des différentes subdivisions du genre. L'auteur y distingue quatre types de chants : « (a) Les chants explicitement associés à Nizamuddin Auliya, y compris les chants rituels et les compositions d'Amir Khusrau. (b) Les classiques du soufisme, connus des soufis et des *qawwāl* de l'Inde entière. (c) Les chants faisant partie du répertoire personnel d'un interprète. (d) Les chants connaissant un succès populaire, intégrés au répertoire pour suivre le goût du jour » (19-20). Trois types de « pièces auxiliaires » (*adjunct items*) complètent cette liste : les « poèmes introductifs », les « poèmes insérés » et les « préludes instrumentaux ».

Ce répertoire est ensuite situé dans le contexte de la musique de l'Inde du Nord, telle qu'elle est codifiée dans le système classique hindoustani. Un certain nombre de traits distinctifs, structurels et fonctionnels, mettent en évidence la spécificité du *qawwālī* au sein de cette vaste tradition : son rôle de « stimulant spirituel », la priorité du texte sur la musique, et enfin le fait que la prestation des *qawwāl* est toujours soumise aux besoins et aux exigences de leurs auditeurs. Il apparaît donc que les structures mêmes du *qawwālī* sont constamment conditionnées par sa fonction religieuse et son environnement socio-culturel.

A partir de l'analyse musicale du *qawwālī*, laquelle repose sur l'inventaire systématique de ses unités et de ses règles, l'auteur peut établir une grammaire musicale « sensible au contexte » ; cette grammaire lui permet de dégager un schéma directeur (*blueprint*), qui constitue le modèle abstrait des multiples réalisations possibles d'un chant. Même si l'interprète jouit d'une grande liberté – un même *qawwālī* peut durer deux minutes ou plusieurs heures, selon les circonstances – la structuration est fixe, toujours déterminée par l'agencement séquentiel et la nature strophique des textes. Quant à la variation dans l'ordonnance des parties, elle dépend de facteurs tels que la « flexibilité structurelle » et la « commutativité des unités ». « La flexibilité n'est autre qu'une série d'options, et la commutativité le mécanisme musical suscitant la flexibilité. L'usage de cette flexibilité n'est donc pas une question de structure, mais bien de procédure, de la procédure d'interprétation » (73). Pour pouvoir déterminer les motifs de cette dynamique, l'analyse doit donc porter prioritairement sur le contexte du *qawwālī*.

L'examen détaillé de cet environnement et son incidence sur les formes, les structures et le déroulement de la musique font l'objet de la deuxième partie du livre. R. Burckhardt Qureshi commence par évoquer les fondements du soufisme en rappelant le rôle central de la personne du *sheikh*, guide et autorité spirituelle de la communauté qui l'entoure. Elle note que, dans le



Sheikh assistant à une séance de *qawwālī*. Sanctuaire de Burhanuddin Gharib, Khuldabad, Inde, 1975 (photo : Regula Burkhardt Qureshi).

contexte du soufisme indo-pakistanais, l'écoute du *qawwālī* représente pour l'adepte « une synthèse, une fusion des enseignements et de la pratique du soufisme » (77). Le rituel du *samaᶜ*, dans lequel s'insère le *qawwālī* (*qawwālī occasion*) – et dont il est le moteur, est par conséquent régi par un ensemble de normes ancrées dans la doctrine soufique. De plus, sa nature collective permet à l'observateur d'évaluer les implications sociales et économiques de l'« assemblée de *qawwālī* » (*qawwālī assembly*), son organisation, sa hiérarchie et en particulier la place qu'y occupent les musiciens.

Pour les participants, la séance de *qawwālī* revêt deux dimensions complémentaires, qu'ils expriment par les termes de *mahfil-e-samaᶜ*, « assemblée d'audition », et de *darbār-e-auliyā*, « cour royale des saints ». L'auteur remarque que ces deux concepts concernent au premier chef l'auditeur, et que l'un est centré sur sa relation à la musique en tant que catalyseur, l'autre sur son intégration à l'assemblée, mais que « l'interprète n'y est inclu qu'implicitement » (107), même si, par ses options musicales, il a le pouvoir d'influer sur le déroulement d'une séance, sur la hiérarchie de ses participants. Au moyen d'un des nombreux tableaux accompagnant cette étude, l'auteur analyse ici la fonction « agissante » de la musique sur la base de la terminologie indigène. En tant que stimulant spirituel, le *qawwālī* est en effet susceptible de provoquer chez ses auditeurs des états seconds, schématiquement classés en trois degrés, soit : (1) une ferveur accrue, l'expression d'un certain enthousiasme ; (2) une intense émotion, doublée d'une forte excitation ; (3) un état de transe (*wajd*) ou d'extase (*hāl*) avec perte du contrôle de soi, pouvant entraîner la danse.

Après l'investigation musicologique du *qawwālī* et l'évaluation ethnographique de son contexte, R. Burckhardt Qureshi consacre la troisième section de son ouvrage à un synthèse proprement ethnomusicologique, qui vise à dégager les principes d'interaction entre les musiciens et leurs auditeurs, entre le déroulement de la musique et le comportement de ses bénéficiaires. Elle y traite notamment de la position ambiguë de l'interprète qui, en tant que professionnel, doit constamment être conscient des réactions de son public, car son revenu dépend entièrement du bon plaisir de ses patrons, réguliers ou occasionnels. Cela implique que les options de son jeu reposent sur une stratégie délibérée, intégrant des considérations d'ordre à la fois artistique, spirituel, social et économique. Le vrai *qawwāl* est amené à « rechercher à la fois le bénéfice spirituel et l'argent » (139).

Suit une analyse de la séance de *qawwālī*, établie à partir de la transcription d'enregistrements vidéo de deux cérémonies intégrales selon deux systèmes de notation distincts ; d'une part le « vidéographe », qui vise à « dépeindre les réactions multiples et complexes de l'auditoire », et de l'autre le « vidéogramme », « centré sur la dynamique interactionnelle de l'événement » (143-144). Sur la base de ces exemples concrets, l'auteur trace un « profil abstrait du processus musical » (187), qui la conduit à l'identification du contenu sémantique de l'événement. Elle y distingue quatre référents sémantiques : l'identité des auditeurs, leur statut, leur état spirituel et ses modifications, et enfin ce qu'elle appelle le *selective focus*, c'est-à-dire le choix de la part des musiciens de l'auditeur ou des auditeurs sur lesquels ils portent

plus particulièrement leur attention. L'application de ces référents permet à son avis de répondre à la question centrale de sa recherche, à savoir « comment élaborer un programme de *qawwālī* en introduisant des données relatives au contexte dans un système de règles musicales » (208), ou, en d'autres termes, « de quelle façon les modifications du contexte immédiat génèrent-elles des variations musicales » (208).

Un des intérêts de la démarche de R. Burckhardt Qureshi réside dans ce que l'on pourrait appeler sa « méthodologie englobante ». Combattant d'emblée le cloisonnement arbitraire des disciplines académiques, elle est animée par un souci constant d'associer les méthodes et les acquis de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie, voire de l'islamologie. Elle parvient ainsi à proposer une approche lucide et sincère – peut-être un peu austère – de son sujet, dans laquelle on perçoit, derrière la rigueur scientifique, un respect et une sympathie à l'égard de l'objet de son étude. Elle-même épouse d'un habitué – et patron – du sanctuaire de Nizamuddin Auliya, elle ne cache pas les avantages tirés de cette position et cherche au contraire à en tenir compte et à l'intégrer dans son analyse. D'autre part, en tant que musicienne, elle est spécialement sensible à la condition du *qawwāl* et aux implications socio-économiques de son métier.

Bien que monographique, cette étude dépasse les limites de la simple description, elle est implicitement théorique et méthodologique. Par un lent travail de déchiffrement et de codification, l'auteur parvient à dégager les structures et les principes sous-jacents aux faits observés. Ainsi, sans que son livre prétende être un traité de soufisme, il fournit néanmoins nombre de renseignements qu'on cherchera vainement ailleurs sur la manière dont la spiritualité islamique est vécue dans le sous-continent indien, sur la synthèse unique qu'elle a opérée dans les arts – et bien sûr ici notamment dans la musique – au contact de la civilisation hindoue.

Laurent Aubert

Patrick MOUTAL. *Hindusthānī Rāga Saṅgīta. Une étude de quelques mécanismes de base.* Ouvrage publié avec le concours du Centre d'études de musique orientale (tirage limité). Paris, 1987, 178 p.

Un nouveau livre sur la musique de l'Inde du Nord... « Encore un », serait-on a priori tenté de penser, « comme s'il n'y en avait pas déjà assez ! » Et pourtant, non, l'ouvrage de Patrick Moutal n'est pas à ajouter à la longue liste de compilations et de redites plus ou moins oiseuses qui foisonnent sur le sujet depuis une vingtaine d'années. Il ne s'agit pas non plus d'une de ces innombrables méthodes accélérées du *sitar* ou de *tablā* grâce aux vertus desquelles n'importe quel *rocker* repenti s'imagine pouvoir devenir en trois mois l'égal d'un Ravi Shankar ou d'un Alla Rakha. Au contraire, par un abord résolument technique et analytique, *Hindusthānī Rāga Saṅgīta* prend le contrepied de toute cette sous-littérature de bazar. Sa lecture n'alimentera pas les rêves enfumés des amateurs d'exotisme à bon marché, elle ne dispensera aucun aspirant musicien sérieux des affres du *Guru Śiṣya Paraṃparā*, ce chemin long et tortueux qui est en Inde le parcours indispensable à l'acquisition de la connaissance musicale. En effet, « cette relation unique du Maître et de l'élève permettant la continuité de la Transmission du Savoir », telle que la définit Moutal (164), demeure ce qu'elle a toujours été, le seul moyen de s'intégrer à la grande tradition musicale hindousthanie.

La « musique savante de l'Inde du Nord » – traduction la plus explicite, sinon la plus littérale, du titre de cette étude – est ici traitée sans ménagement, mais avec passion par un de ses amants les plus assidus. Et si, comme il le concède, Patrick Moutal « aime à parler non-sérieusement de choses sérieuses » (76, n. 1), il faut reconnaître que son penchant naturel est largement compensé par une réelle compréhension qui se traduit par un exposé pénétrant de son sujet. Par contre, son utilisation systématique des majuscules sur un certain nombre de mots afin d'en « renforcer le sens », de leur « conférer une importance, un pouvoir » (14-15), cette habitude, courante en anglais, passe mal en français. Elle a plutôt pour effet d'entraver la lecture du texte et de lui faire perdre une partie de sa fluidité.

Treize ans passés à la *Faculty of Performing Arts* de l'Université de Bénarès ont permis à Moutal de maîtriser, non seulement la pratique de la musique – et plus précisément du *sitar* –, mais aussi toutes les subtilités de la langue et de la mentalité de ses dépositaires. Contrairement à de nombreux prétendus spécialistes des musiques de l'Inde, sa connaissance du hindi lui a permis d'avoir un accès direct aux principaux textes faisant autorité en la matière. De plus, et ceci est un des grands mérites de son livre, il abreuve copieusement son lecteur de termes musicologiques hindousthanis – le glossaire n'en compte pas moins de deux cent vingt-neuf –, adoptant pour ce faire un système cohérent de translittération, assorti de l'original *devanāgarī*, et même de transcriptions usuelles – non scientifiques – adaptées aux prononciations anglaise et française (142-151 ; 153-168). Loin d'être une démonstration gratuite d'érudition, cette profusion de mots vernaculaires est une nécessité, car, surtout pour le vocabulaire technique, les équivalents approximatifs sont

dangereux. Il serait par exemple faut, note l'auteur, de rendre par « vibrato » les deux types d'oscillation mélodique appelées en hindi *Āndolana* et *Gamaka*, comme de traduire simplement par « glissando » les ornements appelés *Mīṇḍ* et *Ghasīṭa*. Moutal ne se contente pas d'être précis, il cherche aussi l'intelligibilité, et c'est tout à son honneur !

Ni historique ni théorique, cette « Etude de quelques mécanismes de base » vise à « servir de point de départ à l'étude et à l'analyse de [...] la Musique savante de l'Inde du Nord *telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui*, tout en offrant », espère son auteur, « un certain nombre de *clés* quant à la *mécanique* de ce système », qu'il juge avec raison « génial, [...] d'une formidable Intelligence Esthétique » (11-13).

Après une description préliminaire du système de notation musicale adopté dans ces pages – celui créé par le théoricien Pandit V.N. Bhatkhande – (19-26), il s'attaque à la définition du concept fondamental de *Rāga*, qu'il appréhende par l'analyse de ses éléments constitutifs (27-42). Aux termes de modes et de gammes, il préfère celui d'échelles, ascendante (*Ārohī*) et descendante (*Avarohī*) pour parler de l'agencement premier du matériel mélodique hindousthani. Quant au bourdon ou « accord de base sur lequel se greffent toutes les Notes du *Rāga* », il est constitué, non seulement de la tonique et de sa quarte ou de sa quinte, mais parfois d'une ou deux notes supplémentaires. Ainsi, en déduit Moutal, « l'oreille Indienne connaît l'harmonie même si celle-ci reste à un stade embryonnaire » (29-30). Cette formulation est plutôt malheureuse, car elle semble impliquer le caractère inachevé de cette « harmonie ». Or, par référence à quoi le serait-elle ? A l'éventualité de son développement historique ultérieur : hypothèse peu probable ; ou à un système musical étranger : comparaison incongrue ? Il eut mieux valu écrire quelque chose comme : « même si celle-ci se manifeste de façon statique et non dynamique comme dans le système occidental », ou : « sans que celle-ci n'implique la notion d'enchaînement harmonique propre au système occidental ».

Dans son analyse des règles d'interprétation, Moutal insiste sur la nécessité de respecter ce qu'il appelle la proportion, « qui donne le *Prāṇa* (Souffle Vital) au *Rāga*. La Forme et l'Esprit d'un *Rāga* ne dépendent jamais de la durée de son exécution, [mais de sa fidélité à] l'Archétype Traditionnel » (40). A propos de la nature des *Rāga*, il ne mentionne pas la théorie classique des neuf *Rasa* (« saveurs »), mais il est vrai que celle-ci s'applique mieux à la danse et au théâtre indiens qu'à la musique « pure ». Aucun *Rāga* n'évoque en effet le « Répugnant » (*Bībhatsa*) ni l'« Effrayant » (*Bhayānaka*). Par contre, les musiciens indiens affirment unanimement que « certains *Rāga* sont austères, sobres, sérieux et majestueux. [...] D'autres sont plus sentimentaux et doux. Enfin d'autres encore sont légers, évaporés, sautillants » (40). Quant à l'usage qui attribue une tranche horaire ou une saison à chaque *Rāga* du répertoire, Moutal en fait peu de cas. Il note que « les raisons de ces règles n'ont jamais été expliquées dans les Classiques de la Littérature Musicologique Indienne. *On ne les suit plus que par habitude culturelle* » (41). Il y a là un de ces mystères scientifiquement inexplicables, mais révélateurs du traditionalisme indien. Rares sont les musiciens qui se risqueraient à jouer un *Rāga* « à la mauvaise heure », sans qu'on puisse très bien savoir si c'est par peur de

bouleverser l'ordre cosmique ou tout simplement de s'attirer les foudres des puristes ! Les explications qu'ils donnent à ce propos restent toujours évasives, et les nombreuses légendes – que Moutal ne cite pas – relatives à de telles transgressions paraissent suffisamment dissuasives pour une mentalité peu encline au rationalisme.

Ces prescriptions horaires constituent un des cinq systèmes traditionnels de classification des quelque deux cents *Rāga* du répertoire proposés par l'auteur. Il décrit ensuite brièvement les quatre autres : la classification en *Rāga-Rāginī* (qualifiée d'obsolète), et celles par *Jāti* (litt. : « caste », « classe », c'est-à-dire selon le nombre de notes des échelles), par *Thāṭa* (« gammes de base ») et par *Aṅga* (« familles ») (43-46). Les trois chapitres suivants sont consacrés à un aspect capital de la musique hindousthanie : les genres et leur évolution, avec un accent particulier sur la pratique contemporaine et les nouvelles tendances. On est en effet trop souvent porté à croire que les musiques traditionnelles sont des entités déterminées une fois pour toutes, et que leurs modèles sont immuables, reproduits à travers les siècles par des générations d'interprètes serviles, privés de tout droit au génie ! Issue du préjugé évolutionniste le plus obtus, cette opinion courante est de toute évidence démentie par la simple observation de la réalité ; le présent ouvrage le démontre amplement.

Parmi les *genres* musicaux, Moutal distingue les genres sérieux, *Dhrupada* et *Khayāla*, de ceux de musiques dites légères – *Ṭhumarī*, *Ghazal* et *Ṭappā* – laquelle, remarque-t-il, « est tout sauf une Musique facile » (59). Son exposé de la structure d'élaboration d'un *Rāga* dans chacun de ces genres est d'une grande clarté. Quant à sa métaphore de l'« Eternel Jeu du Désir et de sa Satisfaction » (49), utilisée pour évoquer le développement de l'*Ālāpa* (Introduction du *Rāga*) en *Dhrupada*, elle est tout à fait appropriée. Il aurait, par contre, pu s'abstenir de parler de pêche et des mœurs de la vie rurale française : tout cela n'ajoute pas grand-chose d'essentiel à sa démonstration ... Mais il est vrai que les interludes bouffons sont d'une pratique courante dans le théâtre traditionnel indien !

Bien que portant le même nom générique, le *Khayāla* vocal et sa contrepartie instrumentale relèvent d'une structuration différente, note Moutal. Mais, *Khayāla* signifiant « imagination », tous deux se caractérisent, par rapport au *Dhrupada*, par la « libéralisation des Règles et Structures » (59) et la prépondérance de l'improvisation. Le *Khayāla* instrumental contemporain est ici défini comme une « synthèse des Genres *Dhrupada* et *Khayāla* », réalisé afin de « pallier les limitations intrinsèques du *Sitar* et du *Sarod*. En effet, à la différence des Instruments à Archet sur lesquels ont peut prolonger ad libitum la durée d'une Note, le son du *Sitar* et du *Sarod* n'est pas tenu et meurt vite » (68). Suit une description concise des différentes parties de l'élaboration instrumentale d'un *Rāga*, faisant notamment ressortir une règle de base de toute la musique savante hindousthanie : le principe de l'accélération progressive.

Dans le chapitre dédié aux « Nouvelles Tendances », l'auteur souligne la cœxistence de phénomènes positifs et d'appauvrissements. Ainsi, une des caractéristiques de l'époque contemporaine est l'« Eclatement des *Gharānā* »,

ces « Ecoles Traditionnelles perpétuant le Savoir et le Style des grands Maîtres » au fil des générations. Le développement des techniques de communication modernes fait que « le public d'aujourd'hui écoute tous les Artistes, tous les Styles et a donc une beaucoup plus grande fourchette d'appréciation que par le passé. Le résultat positif de tout cela est que le Musicien Indien d'aujourd'hui assimile la Musique de l'autre, ce qui entraîne une tendance certaine et bienvenue à la standardisation des Formes des *Rāga* » (82-83). L'accent est par ailleurs davantage mis sur la qualité du timbre, autant vocal qu'instrumental. Par contre, l'Inde vivant aussi à « l'âge de la vitesse, l'emphase est sur la virtuosité » (84), aux dépens de la profondeur et de la finesse expressives. Moutal signale encore l'importance accrue de l'improvisation et l'appauvrissement corrélatif des compositions et de ce qu'il appelle les « Mathématiques Rythmiques ».

Ces mathématiques jouent effectivement un rôle primordial dans la musique indienne par la mise en pratique des cycles rythmiques ou *Tāla*. Onze *Tāla* principaux sont ici dénombrés et décrits à l'aide du système de syllabes rythmiques appelées *Bola*. L'analyse de deux procédés rythmiques particulièrement importants vient compléter cette section sur le rythme : le *Tihāī*, consistant en une « Phrase Rythmique répétée 3 fois et dont la dernière syllabe se terminera [en des points déterminés du cycle,] soit sur le *Sama* (premier temps du cycle), soit 1 Temps avant la reprise du *Mukhaḍā* (début de la composition) » (99) ; puis le *Layakārī*, défini plus haut comme une « suggestion d'augmentation ou de réduction de Tempo alors que l'on reste à l'intérieur du Tempo de base » (54). A n'en point douter, ces subtilités rythmiques sont parmi les épices les plus savoureuses du grand art hindousthani, et l'exposé qu'en donne Patrick Moutal permet réellement d'en saisir la mécanique de base.

Pour conclure son étude, il établit une « Discographie Sélective » et commentée de deux cent dix-huit entrées (116-139) ; celles-ci sont regroupées en deux catégories : « Musique Vocale » et « Musique Instrumentale », la première répartie selon les genres et la seconde par rapport aux instruments. Etablie en fonction de critères à la fois objectifs et subjectifs, cette sélection offre un choix large et représentatif des principaux artistes et des courants dominants de la musique savante de l'Inde du Nord au XXe siècle.

Enfin, plutôt que d'assortir son livre d'une bibliographie, laquelle, vu le sujet, était vouée à être soit inutilement gigantesque, soit incomplète, Moutal se contente de signaler – dans son Avant-Propos et non en fin d'ouvrage – quelques livres et articles, en hindi aussi bien qu'en anglais et en français, à son avis fondamentaux. A propos des premiers, il remarque que leurs auteurs « ont commis la grave erreur de croire que leur Musique ne déborderait jamais de leurs frontières et donc, ont rédigé leurs plus beaux Ecrits – véritables Bibles de la Musique Indienne – tout naturellement en Hindi » (13). Profitons de cette occasion pour suggérer à Patrick Moutal, si le cœur lui en dit un jour, de s'attaquer à la traduction de l'un ou l'autre de ces monuments : le *Hindusthānī Saṅgīta Paddhati* de V.N. Bhatkhande serait par exemple particulièrement bien venu, et l'erreur serait ainsi partiellement réparée.

Laurent Aubert

Steven FELD. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression.* University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1982, 264 p.

Il était une fois un garçon et sa sœur aînée qui s'appelaient mutuellement *adɛ*. Ils se trouvaient au bord de la rivière pour pêcher des écrevisses. Tandis que la fille en attrapa quelques-unes, le petit garçon restait les mains vides. A plusieurs reprises, il implora sa sœur de partager ses écrevisses avec lui. Mais bien que le lien (*adɛ*) qui les unissait l'y obligeât, elle refusa, prétendant que sa prise revenait à d'autres membres du groupe de parenté. Pour finir, le garçon réussit à attraper une minuscule crevette qu'il serra fort dans sa main jusqu'à ce qu'elle fût toute rouge. Il ôta la chair et plaça la coquille sur son nez qui prit alors une couleur rose vive, et ses mains se transformèrent en ailes. Quand la fille s'aperçut de la métamorphose de son frère, elle le supplia de ne pas s'envoler, mais au lieu de lui répondre verbalement, il émit le roucoulement en falsetto de l'oiseau *muni*. Puis il s'envola, au grand désespoir de sa sœur qui éclata en pleurs et lui offrit sa prise entière, mais en vain. Le garçon poussa des cris plaintifs qui se convertirent bientôt en chant : « Tu ne m'a pas donné tes écrevisses ; je n'ai pas d'*adɛ* ; j'ai faim » (20-21).

Le mythe du garçon qui se transforme en *muni* (ptilope mignon) – restitué ici dans ses grandes lignes – occupe une place centrale dans l'ouvrage que Steven Feld, anthropologue et musicien de jazz, a consacré à l'esthétique musicale et poétique des Kaluli du Mont Bosavi (Hauts Plateaux méridionaux de Papouasie-Nouvelle-Guinée). Il en constitue l'ouverture, en ce sens qu'il introduit les principaux thèmes ethnographiques guidant l'auteur dans son « étude du son en tant que système culturel, c'est-à-dire en tant que système de symboles » (3). On repère ces thèmes tout au long de l'ouvrage : les rapports hommes-femmes et la relation *adɛ*, nourriture, faim et réciprocité, perte, abandon et tristesse, les oiseaux, les pleurs, la poésie, enfin, le chant.

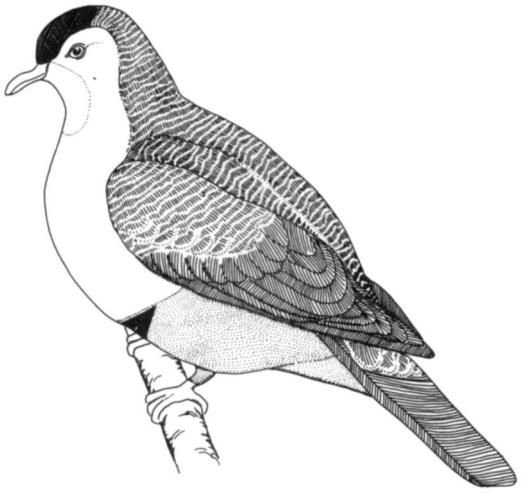
Si la relation *adɛ* ne relève pas directement du système de parenté, elle n'en instaure pas moins des obligations réciproques entre les sexes, en particulier entre sœur aînée et frère cadet. Le mythe du garçon-ptilope en décrit la rupture, qui signifie en fait celle de l'ordre social tout court, car « la sœur enfreint la règle fondamentale des normes kaluli » (27) en refusant de partager la nourriture avec son frère cadet. Parce qu'il porte sur la nourriture revenant à un enfant, ce refus est d'autant plus lourd de conséquences : illustration négative de la valeur sociale que les Kaluli attribuent au partage, la faim du garçon apparaît dans le mythe comme la perte de ce qui lui revient de droit. Ainsi la faim et la perte constituent-elles « le noyau d'une équation fondamentale d'ordre symbolique chez les Kaluli ; elles représentent l'isolement et l'abandon » (28). Mais plus que le partage de la nourriture, les Kaluli valorisent le fait d'avoir une place dans un réseau social leur assurant des relations d'entraide et de la compagnie. L'isolement et la solitude, dont l'éventualité hante tout Kaluli, équivalent à l'absence de relations sociales. Sous cet angle, le garçon devenu *muni*, abandonné et isolé parce qu'exclu de la relation *adɛ*, se trouve en dernier ressort réduit à un état non humain. Sa métamorphose

évoque doublement la présence de la mort : par la réciprocité négative qui la fonde, et par le fait que les Kaluli assimilent les oiseaux aux « reflets spirituels » (*ane mama*) des défunts.

Habitants de la forêt tropicale, les Kaluli puisent leurs principales métaphores culturelles dans la faune aviaire qui les entoure. C'est ainsi que le chant des oiseaux évoque pour eux, non seulement le « parler » des défunts mais encore, plus globalement, certains sentiments, une éthique, voire même l'ordre humain tout court, car les oiseaux sont leur « société métaphorique » (Lévi-Strauss) et leur principale source de « symboles naturels » (Mary Douglas) (130). Quant au chant aigu et descendant de l'espèce ptilope que rejoint le protagoniste du mythe, il rappelle les pleurnichements d'un enfant, provoquant de ce fait l'empathie de tout Kaluli. Par conséquent, l'espèce en question offre le modèle acoustique principal de la tristesse.

Il existe deux formes de pleurs : lamentations rapides, hystériques et répétitives d'une part, comme l'illustrent celles du garçon-ptilope au moment où il s'envole ; pleurs chantés plutôt lents et mélodiques d'autre part, d'une hauteur plus précise, correspondant à la séquence inspirée du chant du *muni* qui clôt le mythe où elle symbolise la mort en même temps qu'elle constitue la métaphore acoustique d'un enfant affamé et abandonné. A ces deux formes de pleurs correspondent différents modes d'expression collective de la tristesse, qui se répartissent en deux catégories. La première recouvre les séances de chants pleurés qui sont l'apanage des hommes ; accompagnées du jeu du tambour et assorties de danses, ces cérémonies – dont la plus importante est le *gisalo* – suscitent artificiellement ou esthétiquement, si l'on peut dire, la tristesse. La seconde catégorie est celle des pleurs chantés spontanément par les femmes (*sa-yɛlab*) à la suite d'un décès ou encore en réponse à une profonde angoisse comme celle engendrée par un accident. Hommes et femmes n'expriment pas leur tristesse de la même manière. Si, du point de vue mélodique, tous deux s'inspirent généralement du chant du *muni* ou d'un autre oiseau, les hommes accordent une place privilégiée à la poésie, les paroles étant scandées sur un seul ton, généralement le dernier de la formule mélodique. Les femmes, en revanche, éclatent en pleurs rapides et hystériques qui se transforment peu à peu en pleurs mélodiques plus lents et fort élaborés, donnant lieu à diverses combinaisons improvisées entre des paroles de circonstance d'ordre non poétique et la formule mélodique adoptée. Les Kaluli affirment que les pleurs proprement dits sont une forme d'expression privilégiée des femmes, ou plutôt que les chants pleurés des femmes représentent la forme la plus accomplie de pleurs : « alors que la tristesse émeut hommes et femmes jusqu'aux larmes, seules les femmes chantent leurs pleurs » (33).

Le langage poétique est, quant à lui, indissociable du chant. C'est seulement dans ce contexte, et par opposition aux « mots durs » de la vie quotidienne, que les Kaluli recourent à des moyens linguistiques de type autoréférentiel. L'opposition entre poésie et langage courant ressort clairement du mythe du garçon-ptilope. Ayant épuisé le mode de communication de tous les jours pour obtenir sa part de nourriture, le garçon est contraint de recourir à



muni, ptilope mignon (dessin : Mary Groff).

un autre registre non plus affirmatif et pragmatique mais implorant : c'est ainsi qu'il emprunte le « parler des oiseaux », ou encore un langage exprimant le fait de « se sentir comme un oiseau » (35).

Sous le dernier thème ethnographique retenu, celui du chant, Steven Feld passe en revue six cérémonies (dont il transcrit les formules mélodiques de base). Seule une d'entre elles, le *gisalo*, est propre aux Kaluli, tandis que les autres sont le produit d'emprunts à des ethnies voisines. A propos du *gisalo* – tout comme d'autres données de base concernant la vie sociale et cérémonielle des Kaluli – Steven Feld renvoie le lecteur à la monographie complète établie par Edward Schieffelin[1]. Pour sa part, il se propose d'élucider spécifiquement la « dynamique des pleurs, des chants et de la poésie [du *gisalo*] en tant qu'ils constituent des modalités acoustiques traduisant les principes fondamentaux de l'éthique kaluli » (7). C'est ainsi qu'il oriente son étude vers l'aspect dit émique, c'est-à-dire la manière dont les Kaluli eux-mêmes conceptualisent la poésie et le chant sur le modèle de leurs représentations de l'univers naturel.

Plus qu'une ouverture, le mythe du garçon devenu *muni* et, d'une manière générale, le « devenir-oiseau », constituent, selon Steven Feld, le noyau métaphorique de l'esthétique kaluli, dont on retrouverait les éléments culturels et sémantiques tant dans le langage poétique et la mythologie que dans le gestuel et les pratiques cérémonielles (217). En parallèle, le mythe du garçon-ptilope est considéré sous l'angle d'un modèle structural mettant en œuvre trois séquences « verticales » : la provocation (refus de la relation *adɛ* et du partage de la nourriture, abandon du garçon) ; la médiation (transformation du garçon en *muni*) ; enfin, la métaphorisation (le cri du *muni* se mue en pleurs ;

par l'addition de paroles, il devient poésie ; ensemble, pleurs et poésie se convertissent en chant) (38-39). Etayé au moyen de diagrammes, ce modèle repose sur le concept lévi-straussien de la transformation, défini ici comme le « processus par lequel une séquence mythique résulte en une séquence expressive destinée à en réaffirmer le fondement mythique » (42). Formules mélodiques et poésie serviraient donc à symboliser la tristesse qu'engendre l'abandon du garçon ; et puisqu'elles reposent sur la métamorphose de ce dernier, elles acquièrent leur dimension culturelle – en tant que fondements d'une tristesse partagée – à travers la transmutation des pleurs en chant, et vice-versa. Car pour les Kaluli, « les pleurs sont la mesure et l'indicateur de l'émotivité de l'individu en tant que personne » (233). Tout en évoquant la mort, la séquence de médiation prescrit ainsi un code esthétique gouvernant les modes culturels d'expression de la tristesse et du chagrin (42-43) – l'aspect central de ce code étant sa composante affective et l'« idéologie kaluli des émotions » qui la sous-tend, plutôt que sa mise en équivalence avec un quelconque concept de « beauté fonctionnelle » (217). Car « le problème n'est pas de savoir si les Kaluli 'possèdent une esthétique' au sens objectif et empiriquement vérifiable du terme ; il s'agit plutôt de décrire la qualité de l'expérience qu'ils traversent tout comme la manière dont je me situe qualitativement par rapport à elle » (233).

D'où le projet central de Steven Feld, qui consiste à décrire comment les Kaluli pensent leur univers sur le modèle de la faune aviaire et comment la métaphore du « devenir-oiseau » et de l'« être-oiseau » joue en tant que fondement de leur expérience esthétique. Ainsi les différentes taxinomies en la matière sont-elles restituées, dont tout d'abord celles fondées sur l'écologie (habitats, saisons, migrations) et la morphologie (formes de pieds et de bec) des diverses espèces d'oiseaux, assorties de données relatives à leurs répercussions sociales (tabous alimentaires, concepts linguistiques, etc.). Mais le domaine où le rôle symbolique et social de la faune aviaire apparaît le plus clairement est celui du son, car les oiseaux, toujours entendus mais rarement vus, sont identifiés à leurs bruits plutôt qu'à leur apparence. Sur cette base, les Kaluli conçoivent une hiérarchie symbolique des espèces, comprenant sept groupes dont le plus important est celui des oiseaux « qui disent leur nom » (*ene wi salan*), la dénomination de chacun d'entre eux traduisant une onomatopée dérivée de son cri. Les autres groupes sont : les oiseaux « qui font du bruit » (*mada ganafodan*), dont le cri est représenté par un *sɛ sɛ sɛ* nasal perçu comme un son plutôt désagréable ; les oiseaux « qui ne produisent qu'un son » (*imilisi ganalan*), ce dernier ne se référant pas à la voix mais au corps et notamment au battement des ailes ; les oiseaux « qui parlent la langue des Bosavi » (*bosavi to salan*) ; les oiseaux « qui sifflent » (*holan*), assimilés aux esprits ; les oiseaux « qui pleurent » (*yɛlan*), comme le *muni* ; enfin, ceux « qui produisent des chants de *gisalo* » (*gisalo molan*), c'est-à-dire qui inspirent les mélodies liées à cette cérémonie. Pour les Kaluli, l'importance de cette classification réside dans la double signification, sinon l'ambivalence, du chant des oiseaux : tout en leur rappelant le comportement « naturel » de la faune aviaire, il assure la communication des Kaluli vivants avec leurs morts qui continuent à fréquenter le monde des humains en tant qu'oiseaux (218).

D'une manière générale, le chant des oiseaux représente le « principal moyen culturel par lequel les Kaluli confèrent un sens à leur univers » (84), qu'il s'agisse de leur identification à l'habitat forestier, de leurs représentations de la mort et du monde des esprits, ou encore de leurs concepts liés au temps, à l'espace et au cycle des saisons. C'est encore sur le modèle de la faune aviaire que les Kaluli conçoivent la poésie et le chant qui traduisent alors à la fois un discours « du point de vue des oiseaux », un discours sur les oiseaux, ainsi que les onomatopées dérivées des cris d'oiseaux (130). Enfin, « la coexistence de deux taxinomies majeures, l'une dérivée du critère morphologique des formes de pieds et de bec, l'autre fondée sur le chant, montre à quel point les Kaluli ordonnent de manière créative leurs connaissances de la faune aviaire en fonction, à la fois, de leur compréhension de l'environnement naturel et de leurs besoins sociaux » (218).

Après cette incursion dans le domaine de l'ethnoscience, Steven Feld aborde la pratique musicale distinctive des Kaluli, soit pleurs chantés et chants pleurés (il y a là, en effet, une différence). « Pleurs poussant les femmes à chanter » ; « Poésie de la perte et de l'abandon » ; et « Chants poussant les hommes à pleurer » : voilà les étapes de son récit centré sur les théories kaluli des pleurs, de la poésie et de la musique, et illustrées au moyen d'une transcription intégrale (mélodie et paroles accompagnées d'une explication de texte) d'un exemple de l'une et l'autre formes de pleurs identifiées plus haut, soit un *sa-yɛlab* funéraire interprété par une femme (108-128), et un chant de *gisalo* des hommes (185-214), dont il existe également des enregistrements[2].

Le mode d'expression de la tristesse la plus profonde est inspiré du cri du ptilope, comme l'illustre musicalement le *sa-yɛlab*, dont la vocalisation idéale se rapproche le plus possible de l'état émotionnel et du modèle acoustique de l'« être-oiseau ». Sur le plan du texte, en revanche, le *sa-yɛlab* emploie le langage courant et non pas celui de la poésie, ce dernier étant réservé en principe au *gisalo* et aux autres chants cérémoniels. C'est donc pour mieux saisir la différence entre pleurs chantés et chants pleurés que Steven Feld propose une anthropologie cognitive des concepts méta-linguistiques et de la théorie musicale propres aux Kaluli.

Les moyens esthétiques mis en œuvre pour susciter de fortes émotions, en particulier la tristesse, sont les « paroles dérivées des bruits d'oiseaux », marquées par l'introspection et la nostalgie. Elles provoquent l'empathie de celui qui les écoute : « les compositeurs forcent leurs auditeurs à participer à leurs créations en les émouvant jusqu'aux larmes » (132). Si cet appel à l'émotivité – que les Kaluli tiennent pour naturelle – passe aussi par les costumes, les danses, voire toute la « mise en scène » de la cérémonie, il s'appuie fortement sur des manières de parler qui consistent à « dire davantage que ce qui est dit explicitement » (134) par le recours à des moyens associatifs. Pour les Kaluli, une catégorie méta-linguistique importante à cet effet est *sa-salan*, « le sens qui se cache dans ce qui est dit ». Ainsi la question : « Père où vas-tu ? », prononcée avec l'intonation appropriée, transmet le message que l'interprète a été abandonné par son père (sous-entendant le plus souvent que ce dernier est décédé), ce qui suscite la compassion de tout

Kaluli. Par l'image de la mort qu'elle évoque, cette même question en sous-entend d'autres du genre : « Est-ce que je t'entendrai chanter au sommet de l'arbre ? », c'est-à-dire en tant qu'oiseau incorporant l'esprit du défunt.

D'une manière générale, le langage poétique est censé produire une sorte de « durcissement » du chant, point culminant de sa tension esthétique. Pour ce faire, l'interprète kaluli recourt notamment aux « mots retournés » (c'est-à-dire ayant un « dessous » tant sous le rapport du sens du terme que sous celui de sa prononciation), aux icônes et à la pratique qui consiste à construire un chant à la manière d'un voyage, amenant les auditeurs à se remémorer certains lieux familiers ainsi que les sentiments qu'ils sont susceptibles de leur associer. L'itinéraire tracé par les paroles constitue en même temps l'épine dorsale des vers chantés et, de ce fait, une stratégie essentielle appliquée par l'interprète en vue de créer une tension esthétique (151). Tous ces moyens, ainsi que d'autres énumérés par l'auteur – dont notamment une série d'images poétiques tirées des valeurs sociales fondamentales des Kaluli – concourent à faire surgir des émotions si profondement éprouvées qu'elles amènent les auditeurs à fondre en larmes.

Le « durcissement » du chant cérémoniel dépend de la mélodie autant que des paroles. Ainsi Steven Feld se tourne-t-il vers la théorie musicale des Kaluli, en s'insurgeant tout d'abord contre une idée reçue qui veut que nombre de sociétés traditionnelles ignorent la théorie musicale ou, du moins, ne pensent pas leur musique. D'où son projet d'une anthropologie cognitive de la musique fondée sur une étude des concepts qui s'y rapportent à la lumière du système global des représentations. Comme l'auteur le démontre en détail avec l'exemple du *gisalo*, les Kaluli font dériver leurs mélodies de l'univers sonore naturel qui les entoure : elles sont « dans l'air » (166), que ce soit sous la forme du chant des oiseaux ou sous celle des bruits que produit le mouvement de l'eau. Ce dernier sert notamment de support métaphorique aux intervalles, pour la plupart descendants et dont le plus important est la tierce mineure. Il suggère également une série d'onomatopées employées pour désigner les mètres et les rythmes, dont celle de *gulu* traduisant acoustiquement le courant. Ainsi les Kaluli disent que le bon « courant » d'un *gisalo* est le *gulu* régulier censé gouverner, non seulement le chant mais encore les mouvements des danseurs, ainsi que le battement et le timbre du hochet *sob* fait de coquillages et des parures *fasela* en palmes, tous deux partie intégrante du costume des danseurs (170-171).

Selon les Kaluli, le chant cérémoniel possède donc une « face externe » mélodique calquée sur le chant des oiseaux, et une « face interne » poétique conceptualisée sous forme de paroles pareillement inspirées du langage des oiseaux. Steven Feld démontre ensuite que ces deux éléments n'acquièrent leur sens qu'en relation avec d'autres. C'est ici qu'entre en ligne de compte le concept de la mise en scène « créant les conditions nécessaires à la puissance évocatrice du chant » (181) ; et c'est cette mise en scène délibérée qui distingue le chant cérémoniel des hommes des pleurs chantés des femmes engendrés, quant à eux, par un chagrin réel dont le caractère spontané se traduit précisément par l'emploi de « mots durs » à la place du langage poétique. Les chants pleurés, en revanche, considérés sous l'angle de leurs éléments

mélodiques et poétiques, des costumes et des instruments, s'insèrent dans un contexte global d'ordre cérémoniel, marqué par la convivialité, les dons et les contre-dons, l'aménagement et l'éclairage de l'espace festif, ainsi que l'attente, voire la disponibilité affective des participants. Dans tout cela, la métaphore de l'oiseau est omniprésente : « C'est en pensant aux oiseaux que l'interprète est amené à chanter, et sa voix est celle des oiseaux ; les hommes arborent des plumes pour se faire beaux et rendre leur apparence évocatoire ; la danse est calquée sur les mouvements des oiseaux ; la mise en scène dans la maison communautaire implique un type d'éclairage qui permet aux participants de visualiser l'interprète solitaire comme un oiseau » (220).

Les différences entre pleurs chantés et chants pleurés se résolvent, selon l'auteur, par leur « trope esthétique mutuel » ainsi que, du côté des participants, par la « nature communautaire et dramatique de leur réaction affective » (220, 221). En effet, cette dernière est aussi importante pour la compréhension de l'esthétique kaluli que les prescriptions formelles régissant le « devenir-oiseau » et l'« être-oiseau », dans la mesure notamment où les Kaluli « voient dans leur univers sonore le codage esthétique de leurs émotions » (223).

Dans sa tentative pour mettre en évidence « la richesse et la pertinence du mode kaluli d'ordonner culturellement l'univers sonore » (217), Steven Feld est amené à accorder une place privilégiée au « devenir-oiseau » : signifiant « le passage de la vie à la mort » (218), cette métamorphose reconcilie culturellement divers règnes existentiels, tout en affirmant le caractère structurant de cette société métaphorique représentée par la faune aviaire qui acquiert ainsi une puissance symbolique considérable : « le 'devenir-oiseau' est au centre de la métaphore esthétique kaluli, parce qu'il incorpore un état affectif ayant le pouvoir unique de susciter de fortes émotions et des sentiments de nostalgie, de perte et d'abandon » (219). Ce modèle d'interprétation, tout à fait séduisant par ailleurs, mérite d'être brièvement commenté.

Steven Feld se situe explicitement (225-226) dans le courant de l'anthropologie dite symbolique qui s'inspire de diverses approches dont trois sont présentes dans sa démarche : structuralisme, anthropologie cognitive et interprétation symbolique, considérés comme autant de « stratégies stylistiques partielles permettant de comprendre la complexité des systèmes culturels » (217). Courant issu de l'école culturaliste, l'anthropologie symbolique représente le contre-modèle à une tendance dominante d'orientation néo-évolutionniste, qui valorise l'économisme formel ou matérialiste. Au-delà de ses qualités intrinsèques et de sa contribution à l'ethnomusicologie, *Sound and Sentiment* pose ainsi sous une forme originale l'épineux problème du rapport entre schèmes signifiants et ce que Marshall Sahlins a appelé la raison pratique.

La critique la plus fréquemment formulée à l'égard du paradigme dont s'inspire l'auteur a trait à la cohérence interprétative d'une théorie de la culture formulée par analogie avec l'analyse linguistique et selon l'hypothèse de la nature fondatrice du « partage de significations, d'idées, de sentiments, de concepts, de percepts, de symboles, de pensées, de connaissances » (226)... On peut en effet se demander s'il n'y a pas, pour ainsi dire, abus de cohérence,

au-delà de l'indéniable pertinence des symboles et métaphores individuels dégagés ethnographiquement. Steven Feld est conscient du problème, puisqu'il anticipe ses critiques, en particulier ceux qui pourraient lui rétorquer que ses données relatives au sentiment de tristesse et au chant des ptilopes sont de portée trop limitée pour permettre d'en tirer une théorie générale de l'esthétique musicale et poétique des Kaluli. C'est pourquoi il tente de démontrer que la métaphore du « devenir-oiseau » traverse d'autres formes d'expressions, pour la qualifier de « point de rencontre » de l'univers sonore et des émotions que celui-ci fait apparaître (224). Si cet élargissement de son modèle reste plutôt lacunaire du point de vue ethnographique, on aurait de la peine à ne pas s'en laisser convaincre à la lecture du chapitre final de l'ouvrage, qui relate entre autres la manière dont les Kaluli réagissaient à des musiques qui leur étaient étrangères : le jazz, mais aussi d'autres musiques traditionnelles. « Ils assimilaient les timbres de la clarinette et du saxophone à ceux du chant des ptilopes et relevaient régulièrement la proéminence [dans le blues] de la tierce mineure descendante » ; ou encore, « le koto japonais était un autre de leurs instruments préférés ; certains Kaluli allaient même jusqu'à affirmer qu'il évoquait le bruit de l'eau et me demandaient si c'était intentionnel » (231).

Sans doute, ces quelques informations relatives aux expériences musicales transculturelles et à l'échange de vues de musicien à musiciens résonnent davantage qu'il n'y paraît dans tout l'ouvrage. La liberté que Steven Feld a prise envers les modèles établis de l'anthropologie en fonction, notamment, d'une expérience vécue où la bi-musicalité tient une place centrale, l'a amené à n'en retenir que les éléments qui lui semblent appropriés pour restituer la musique kaluli dans ses aspects tant formels qu'affectifs. Sur le fond d'une certaine tendance à l'éclectisme qui, considérée froidement, ne serait pas sans provoquer une série de critiques, se dégage ainsi le souci de briser les concepts réducteurs allant de pair avec une rationalité analytique déduite des seules « parties dures » de la culture. Que ce souci ait conduit l'auteur à exacerber la cohérence virtuelle de la dimension symbolique ainsi privilégiée, peu importe. C'est là même, au demeurant, la seule démarche possible pour démasquer les évidences trompeuses. Il sera intéressant de lire une suite à cette monographie dont la qualité de la description est enrichie par son ouverture sur des enjeux théoriques et méthodologiques de portée générale.

Isabelle Schulte-Tenckhoff

Notes

[1] Edward L. Schieffelin, *The sorrow of the lonely and the burning of the dancers.* New York : St. Martin's Press, 1976.

[2] *The Kaluli of Papua Niugini : Weeping and Song.* Enregistrements et commentaire de Steven Feld. Bärenreiter-Musicaphon (*Music of Oceania) BM 30 SL 2702, 1982.*

Lucie RAULT-LEYRAT. *La cithare chinoise* zheng, *un vol d'oies sauvages sur les cordes de soie...* Editions du Léopard d'Or, Paris, 1987, 283 p.

Cet ouvrage tout à fait remarquable – issu d'une thèse de 3e cycle soutenue en 1973 à l'Université de Paris X – porte sur un instrument fort peu connu en Occident, alors qu'il semble être à l'heure actuelle de plus en plus pratiqué en République populaire de Chine et à Taïwan. En effet, le *zheng*, cithare à chevalets mobiles, a tendance à rester dans les pays occidentaux dans l'ombre du *qin*, cette autre cithare bien connu des amateurs de musique chinoise.

Lucie Rault-Leyrat donne l'impression à travers son livre d'avoir abordé ce sujet avec une volonté marquée de systématisation. Après un premier chapitre consacré fort logiquement à l'origine du *zheng*, elle analyse l'instrument, son rôle et sa place dans la société et dans la littérature, époque par époque. Si cette démarche obéit à l'origine à un souci de clarté et de précision, il n'en convient pas moins de s'interroger sur son bien-fondé. Le *zheng* semble être apparu il y a deux millénaires environ, pour évoluer ensuite de manière continue, non seulement sur le plan technique (construction, modification du nombre des cordes, dimensions, etc.), mais encore sur celui de son rôle social. On pourrait admettre qu'un changement de dynastie se répercute sur l'évolution des instruments, mais les interactions ne sont pas toujours simples. Imaginons, par exemple, qu'une dynastie guerrière et conquérante succède à une dynastie pacifique, et posons-nous la question du devenir d'un instrument dont le jeu est aussi raffiné, comme le montre ce court passage tiré du chapitre consacré au rôle du *zheng* à l'époque Tang (618-907) : « A entendre cette musique céleste que peu d'humains comprennent [...], les nuages s'immobilisent, les cils se remplissent de larmes [...], les Jiao ren arrêtent la navette de leur métier à tisser... La servante se couvre les yeux, pour pleurer ; tristes, les perroquets se taisent dans leur cage de jade ; les larmes coulent des yeux en innombrables sillons, l'auditeur se sent dégrisé et verse une pluie de larmes ; oubliant le présent, il ressent l'inspiration de la musicienne ; il repense au passé et à son pays natal. Il arrive aussi que cette musique conduise l'auditeur dans une rêverie qui mène à la prémonition » (84-85). S'il est vrai qu'une période de paix est plus propice à l'épanouissement d'un tel instrument, notamment en affirmant sa présence dans la vie quotidienne, l'étude comparative de l'emprise variable des changements politiques et sociaux dans ce domaine tend à démontrer que, bien que l'instrument soit peut-être moins joué et que son rôle dans la vie sociale s'estompe, il reste néanmoins très prisé des musiciens et susceptible d'évoluer plus rapidement que dans une période où il serait au sommet de sa popularité. Une césure politique, tel un changement de dynastie, peut infléchir l'évolution d'un instrument ; mais elle ne l'arrête pas pour autant. C'est pourquoi l'analyse de Lucie Rault-Leyrat, organisée selon les grandes périodes de

l'histoire de Chine, me semble un peu excessive, et j'ai personnellement de la peine à saisir les grandes tendances de l'évolution du *zheng*, qui sont censées y correspondre.

Cette réserve n'enlève rien à la qualité principale de l'étude, qui est de considérer la problématique dans sa globalité. Après une importante première partie consacrée à l'histoire du *zheng* telle que l'auteur a pu la reconstituer grâce à la traduction et à l'étude de textes et de poèmes anciens qui s'y rapportent, elle aborde les aspects musicologiques du problème : la fabrication et l'accord du *zheng* (chap. 3) ; la technique de jeu et la notation (chap. 4) ; les instruments issus du *zheng* (chap. 5) ; enfin, le répertoire et la discographie (appendices 1 et 2).

L'auteur a allié une recherche livresque et informative menée dans les bibliothèques et les musées, à une enquête sur le terrain à Taïwan tout d'abord, puis au Japon. Cette dernière a eu pour objet les techniques de jeu des différentes écoles, le répertoire, la lutherie, ainsi que la place du *zheng* dans la vie quotidienne.

Mais la partie la plus importante de son travail a consisté dans l'étude et la traduction de textes chinois très divers : documents historiques, rapports de fouilles archéologiques, chroniques, romans, ainsi qu'une grande variété de poèmes dont une soixantaine est reproduite en traduction intégrale et originale accompagnée du texte chinois.

Dans les chapitres consacrés plus particulièrement à la lutherie du *zheng*, Lucie Rault-Leyrat ne s'est pas bornée à nous décrire les différentes méthodes traditionnelles et modernes de fabrication de l'instrument ; elle a également recueilli des informations auprès de deux amateurs de *zheng* qui se sont intéressés de près à la transformation de l'instrument au cours des siècles, ainsi qu'aux tentatives d'en améliorer la sonorité. L'un de ses informateurs a construit un *zheng* en essayant de retrouver la forme qu'il avait à l'époque des Han (206 A.C.230 P.C.), tandis que l'autre a appliqué à la construction du *zheng* certains procédés de traitement du bois utilisés dans la fabrication du *qin*.

Valorisant implicitement les traditions anciennes, l'auteur ne ménage pas ses critiques à l'égard de la lutherie moderne : « La lutherie est une activité qui, elle aussi, a dû s'adapter aux nécessités de la vie moderne. Afin de survivre, elle s'est transformée, à moins qu'il soit plus juste de dire qu'elle est morte et que l'on essaie de la ressusciter sous forme d'entreprise commerciale. Le luthier moderne n'est pas non plus un homme apte à appuyer lui-même sur les boutons de ses machines ou à donner des conseils pratiques à ses employés ; c'est un homme d'affaires, il dirige l'usine, paie les ouvriers, ordonne un certain nombre de pièces pour telle échéance. Il n'est pas fait grande différence entre cette production et celle de chaises ou autres pièces de menuiserie » (162).

Le *zheng* connaissant aujourd'hui une vogue grandissante, la demande d'instruments neufs et peu chers augmente. Cela implique bien évidemment que le travail artisanal du luthier est peu à peu remplacé par un travail à la chaîne. A ce stade, l'amateur de musique chinoise doit se poser la question de savoir s'il est préférable que le *zheng* reste un instrument conforme à la

tradition et peu répandu parce que fabriqué artisanalement en nombre limité, ou qu'il soit diffusé à plus large échelle, quitte à sacrifier ses composantes traditionnelles. Lucie Rault-Leyrat penche sans doute pour la première solution, mais je pense que c'est à chacun de se faire sa propre opinion : la lecture de son livre nous en donne la possibilité.

L'ouvrage de Lucie Rault-Leyrat a reçu le prix Stanislas Julien de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

André Berger

EN MARGE

LES ATELIERS D'ETHNOMUSICOLOGIE SE PRESENTENT

Laurent Aubert

Objectifs

En de nombreuses régions du monde, l'ampleur des mutations sociales et politiques contemporaines menace l'existence même de traditions artistiques millénaires. La généralisation du processus d'acculturation tend à réduire, voire à effacer les spécificités culturelles en imposant partout l'assimilation aux modèles de l'Occident moderne. De musiques mortes parce que privées de leur fonction et de leur environnement originels ne subsistent alors souvent que les parodies que sont les reconstitutions folkloriques à usage touristique et commercial. Face à cet état de fait, il apparaît urgent de développer une démarche cohérente et globale de revalorisation des arts traditionnels, non seulement par un travail approfondi de recherche et de documentation, mais aussi par une action soutenue auprès de leurs détenteurs, en leur offrant notamment la possibilité de faire connaître et de transmettre leur savoir hors de ses frontières ordinaires. Cette œuvre de sensibilisation, à laquelle les Ateliers d'ethnomusicologie entendent concourir dans la mesure de leurs moyens, présente le double bénéfice de renforcer le sentiment d'identité culturelle des artistes et des communautés concernées, tout en offrant à un public sensibilisé l'opportunité de découvrir et d'apprécier des pratiques artistiques issues de civilisations différentes.

Cet élargissement de nos horizons artistiques se révèle extrêmement stimulant ; agissant comme catalyseur, il met en question de nombreux préjugés, il vivifie la création contemporaine par l'apport de dimensions nouvelles, de techniques inconnues, de conceptions souvent radicalement différentes des nôtres. A cet égard, un phénomène relativement récent est l'intérêt pour la pratique de musiques et de danses d'origine « exotique ». Pour répondre à cette demande croissante, les Ateliers d'ethnomusicologie ont créé un secteur d'enseignement régulier des musiques et danses traditionnelles du monde, qui compte à ce jour quinze ateliers de musique et cinq de danse.

L'« ethnomusicologie d'urgence » et la « bi-musicalité » n'ont de sens que si elles débouchent sur le respect et l'appréciation juste et lucide de l'autre. Ainsi, par une action soutenue et diversifiée, les Ateliers souhaitent contribuer à une meilleure compréhension d'expressions artistiques, et à travers elles de civilisations entières, aussi riches que généralement sous-estimées.

Historique

C'est en 1974, dans le cadre de l'Association pour la musique de recherche (AMR) de Genève, que les Ateliers d'ethnomusicologie ont engagé leurs premières activités. Ils se sont constitués en association autonome en décembre 1983, grâce à l'attribution d'un budget de fonctionnement ordinaire par la Ville et l'Etat de Genève. La situation particulière de Genève, cité internationale, nécessitait en effet la présence d'un organisme interculturel à même de développer la connaissance des musiques et des arts traditionnels du monde entier. Cet objectif est aujourd'hui en grande partie atteint par l'organisation de manifestations publiques – concerts, spectacles, conférences – tout au long de l'année et d'un festival annuel de films, par le développement d'un secteur d'enseignement et par différentes publications écrites et audio-visuelles.

En 1979, un événement allait jouer un rôle décisif dans l'essor des Ateliers d'ethnomusicologie : leur rattachement au Comité pour les arts extra-européens (EEAC) en tant que membre régulier représentant la Suisse. Les Ateliers d'ethnomusicologie étaient désormais intégrés à un réseau international d'échanges et de coopération, dont l'importance n'a depuis cessé de s'accroître. En 1987 a pu être créé un Comité suisse pour les arts traditionnels, prolongement national de l'EEAC regroupant à l'heure actuelle huit institutions représentant autant de villes du pays.

A Genève, les Ateliers d'ethnomusicologie collaborent régulièrement avec le Musée d'ethnographie et ses Archives internationales de musique populaire, ainsi qu'avec la Salle Patiño, la Radio-télévision suisse romande et plusieurs festivals et organismes culturels locaux, de façon à augmenter l'impact de leurs réalisations.

Manifestations publiques

Tout au long de l'année, des concerts et des spectacles sont organisés, en salle ou en plein air, donnés par des artistes et ensembles venus du monde entier. Cette programmation est complétée par un choix de films et de conférences de spécialistes internationalement reconnus. Plusieurs fois par an, des événements pluridisciplinaires regroupent un certain nombre de prestations sous un thème commun :

1975 : Musique et danse de l'Inde
1976 : Traditions méditerranéennes
1977 : Rencontre Afrique-Asie
1978 : Festival de musique arabe
1979 : Musique et danse d'Afrique noire
1980 : Masques et musiques d'Asie
1981 : Musique et danse des derviches

Récital de *chikuzen biwa* par Madame Yamasaki Kyokusui. Cour de l'Hôtel-de-Ville, Genève, 1983 (photo : Dany Gignoux).

1982 : Amérique latine
1983 : Dhrupad Mela
Japon 83, arts traditionnels
1984 : Himalaya, cultures du toit du monde
Musique à la croisée des cultures
1985 : Musique d'Asie centrale soviétique
Musique et danse de Corée
1986 : Musiques populaires suisses
Musiques du Japon, tradition et création
1987 : L'Inde traditionnelle : musique, danse, théâtre
Marionnettes traditionnelles d'Orient et d'Occident
1988 : Musiques populaires de Roumanie
Musiques et danses du Pacifique
Musiques populaires de Grèce
Les chants de la Route de la soie

« Musiciens d'ici – Musiques d'ailleurs »

Un des phénomènes les plus significatifs de l'époque contemporaine est l'éclatement des frontières culturelles. Nombreux sont ceux qui abordent aujourd'hui une pratique artistique à laquelle leur origine ne semblait pas les destiner, parfois au point d'en acquérir une réelle maîtrise. Cette manifestation en principe biennale présente une sélection de musiciens ayant assimilé une expression musicale de leur choix. Depuis sa création en 1982, elle a révélé le talent de musiciens européens et nord-américains dans l'interprétation de musiques japonaise, chinoise, indonésienne, indienne, afghane, iranienne, baloutche, caucasienne, arabe, turque, grecque, albanaise, occitane, andalouse, marocaine, ivoirienne et bolivienne.

« Festival du film des musiques du monde »

Le film est un moyen d'information important sur les musiques traditionnelles et leur contexte. Présenté annuellement en collaboration avec le Musée d'ethnographie de Genève, ce festival propose un choix de films ethnomusicologiques, dans lequel les réalisations récentes voisinent avec les « classiques ». Il offre ainsi un débouché à une production cinématographique de qualité, mais ignorée par les circuits ordinaires.

Enseignement

Dès leur fondation, les Ateliers d'ethnomusicologie ont développé ce secteur en vue d'encourager la pratique des arts traditionnels du monde. Quinze ateliers de musique et cinq de danse attirent actuellement plus de cent cinquante élèves. Pour stimuler leur travail, ceux-ci sont parfois appelés à se produire en public.

Ateliers de musique

Percussions d'Afrique occidentale
Guitare flamenca
Musique à bourdon d'Europe occidentale
Vielle à roue
Chant byzantin
Musique roumaine
Musique populaire turque
'Oud, luth oriental
Percussions arabes et turques
Musique indienne
Percussions de l'Inde du Nord
Musique balinaise
Musique chinoise
Percussions afro-brésiliennes
Musique andine

Ateliers de danse

Danse d'Afrique occidentale
Flamenco
Danses grecques
Danses bulgares et macédoniennes
Danse indienne

Audio-visuel

Phonothèque – vidéothèque

De nombreux documents sonores et audio-visuels sont conservés aux Ateliers d'ethnomusicologie, ainsi qu'aux Archives internationales de musique populaire du Musée d'ethnographie de Genève. Consultables sur demande, il s'agit aussi bien de disques et d'émissions de radio que de documents inédits, enregistrés sur le terrain ou en concert à Genève.

Productions

A ce jour, les Ateliers d'ethnomusicologie ont coproduit une série de films sur les traditions musicales suisses, présentés en première mondiale lors du troisième Festival du film des musiques du monde en 1986 : *Les Sylvesterkläuse – la porte de l'année,* de Jean-François Rohrbasser (16 mm, 25 min., avec la TVCO), *Canti dal fondo del sacco,* de Pietro Bianchi (vidéo, 40 min., avec L'Associazione Banduria, Lugano), ainsi que la tétralogie de Hugo Zemp sur le *Jüüzli* du Muotatal : *Youtser et yodler* , *Les noces de Susana et Josef* , *Glattalp* , et *Voix de poitrine et voix de tête* (16 mm, 50/50/30/30 min., avec le CNRS, Paris). D'autre projets sont en cours, dont notamment la publication d'une série de documents vidéo sur les techniques musicales dans le monde.

Les Ateliers d'ethnomusicologie sont par ailleurs régulièrement associés à la Radio suisse romande pour des programmes sur les musiques traditionnelles. Depuis 1987, cette collaboration est concrétisée par les « Rendez-vous de musiques traditionnelles », une émission réalisée par Laurent Aubert et Thierry Fischer dans le cadre de « Démarge » (RSR/Espace 2), dans laquelle les concerts des Ateliers sont fréquemment diffusés.

Publications

Chaque manifestation publique est complétée par une plaquette documentée et illustrée, destinée à fournir aux spectateurs une information substantielle sur les formes, l'esthétique et le contexte des prestations auxquelles ils assistent. Grâce à un important travail rédactionnel, de nombreux articles originaux ont ainsi été portés à la connaissance du public.

Les Cahiers de musiques traditionnelles

Depuis 1988, une revue annuelle paraît sous ce titre. Chaque numéro est centré sur un thème, dont les différents aspects sont développés par plusieurs auteurs. Parmi les autres rubriques figurent des articles de portée générale, des comptes rendus, des portraits, des entretiens, des critiques, etc. Seule revue ethnomusicologique de langue française, les Cahiers de musiques traditionnelles offrent aux spécialistes une tribune régulière d'audience internationale.

Collaborations

Le travail des Ateliers d'ethnomusicologie s'inscrit dans une démarche interculturelle impliquant de nombreuses ramifications locales, nationales et internationales. Des collaborations soutenues à ces différents niveaux ont progressivement permis aux Ateliers d'élargir leur champ d'activités et le rayonnement de leurs réalisations.

A Genève

Sur le plan local, les Ateliers collaborent régulièrement avec la Salle Patiño, l'AMR et la Radio suisse romande, ainsi qu'avec le Musée d'ethnographie et ses Archives internationales de musique populaire. Des relations épisodiques existent aussi avec plusieurs autres organismes culturels en vue de réaliser certaines manifestations ponctuelles. A plusieurs reprises, les Ateliers ont, par exemple, participé aux « Etés à thème » patronnés par le Département des Beaux-Arts et de la Culture de la Ville de Genève.

En Suisse

L'intérêt manifesté par d'autres villes suisses pour les activités des Ateliers a suscité un certain nombre de collaborations. En 1987 a été créé un « Comité suisse pour les arts traditionnels » regroupant des organismes culturels des villes de Bâle, Fribourg, Lausanne, Lugano, Neuchâtel et Zurich, Plusieurs projets ont en outre été réalisés grâce au soutien de la Fondation Pro Helvetia.

A l'étranger

Les Ateliers d'ethnomusicologie sont depuis 1979 le membre représentant la Suisse au « Comité pour les arts extra-européens ». L'importance de ce rattachement est inestimable, car il permet d'organiser des manifestations en accord avec des partenaires de cinq autres pays européenns. Il constitue par ailleurs un lieu d'échanges et d'informations indispensables. Ce Comité comporte les institutions suivantes :

France :	Maison des cultures du monde (Paris)
Allemagne :	Institut international de musicologie comparée (Berlin)
Grande Bretagne :	Cultural Cooperation (Londres)
Pays-Bas :	Holland Festival (Amsterdam)
	Institut royal des tropiques (Amsterdam)
Italie :	Centre de recherche théâtrale (Milan)
Suisse :	Ateliers d'ethnomusicologie (Genève)

Financement

Les Ateliers d'ethnomusicologie bénéficient d'un financement régulier de la part du Département des Beaux-Arts et de la Culture de la Ville de Genève, du Département de l'Instruction publique de l'Etat de Genève, et de la Salle Patiño. Le reste de leurs ressources provient notamment de la cotisation des adhérents, de coproductions, de la vente des billets et abonnements, et de fonds spéciaux obtenus pour la réalisation d'événements particuliers.

Structure-Bureau

Association culturelle sans buts lucratifs, les Ateliers d'ethnomusicologie ont une structure administrative souple et légère. Le bureau est composé de quatre personnes travaillant à temps partiel et d'un certain nombre de collaborateurs occasionnels.

- Direction artistique : Laurent Aubert
- Administration, audio-visuel : Jean-François Rohrbasser
- Relations publiques, accueil : Inge Sjollema
- Enseignement, fichiers : Pierre Jonneret

L'atelier de *gamelan angklung*, dirigé par le maître balinais I Made Geridem. Genève, 1984 (photo : Lawrence McCauley).

ARCHIVES INTERNATIONALES DE MUSIQUE POPULAIRE (A.I.M.P.)

Musée d'ethnographie – Genève

Fondateur: Constantin Brăiloiu
Secrétaire général: Laurent Aubert

Les A.I.M.P. ont été fondées par Constantin Brăiloiu en 1944 dans le cadre du Musée d'ethnographie de Genève. Elles se consacrent à la collecte, à l'archivage et à la diffusion de documents sonores à caractère ethnomusicologique. Depuis 1984, elles publient des disques de musiques traditionnelles, microsillon et compacts, en coproduction avec deux maisons d'édition: la firme suisse VDE-Gallo, et la collection OCORA, rattachée à Radio-France.

Série VDE-Gallo

AIMP I-IV — **COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE ENREGISTRÉE (1913-1953)**

6 LP (1984)

Réédition intégrale des 40 disques 78 tours publiés de 1951 à 1958 par Constantin Brăiloiu sous les auspices de l'UNESCO.

Coffret de 6 disques 33 tours, chacun en pochette album, comportant une plaquette bilingue (français/anglais) illustrée, avec des textes d'Ernest Ansermet, de Jean-Jacques Nattiez et de Laurent Aubert (VDE 30-425/430).

Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros.

AIMP I : **Afrique**. Haoussa, Touaregs, Peuls, Éthiopiens, Pygmées Babinga, Baoulés, Kabyles (VDE 30-425).

AIMP II : **Asie & Esquimaux**. Turcs, Géorgiens, Hindous, Japonais, Formosans Takasago, Chinois, Esquimaux Caribous (VD 30-426).

AIMP III : **Europe 1**. Roumains, Ukrainiens roumanophones, Macédo-Roumains, Grecs, Judéo-Espagnols, Bulgares (VDE 30-427).

AIMP IV : **Europe 2**. Serbes, Bosniaques, Italiens, Sardes, Corses, Basques (VDE 30-428).

AIMP V : **Europe 3**. Français, Wallons, Flamands, Irlandais, Gaels, Anglais (VDE 30-429).

AIMP VI : **Europe 4**. Suisses alémaniques, Allemands, Autrichiens, Norvégiens, Estoniens, Russes (VDE 30-430).

Le coffret : 144 FS ; chaque disque : 24 FS, + port.

AIMP VII-VIII **MUSIQUE POPULAIRE SUISSE (1927-1951)**

2 LP (1986)

Réédition intégrale des 13 disques 78 tours publiés de 1950 à 1954 par Constantin Brăiloiu avec la collaboration de la Société suisse des traditions populaires.

Coffret de 2 disques 33 tours comportant une plaquette trilingue (français/allemand/anglais) illustrée, avec paroles des chansons et textes de Laurent Aubert, Brigitte Bachmann-Geiser, Pietro Bianchi et Christine Burckhardt-Seebass (VDE 30-477/478).

Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros.

Chansons profanes, chants religieux, danses et airs instrumentaux, musique des coutumes du cycle annuel, chansons et formulettes enfantines.

Le coffret : 48 FS + port.

AIMP IX-XI **ROUMANIE : MUSIQUE DE VILLAGES (1933-1943)**

3 CD (1988)

Enregistrements réalisés par Constantin Brăiloiu et ses collaborateurs dans trois régions historiques de Roumanie : l'Olténie, la Moldavie et la Transylvanie. Edition établie à partir des archives de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest.

Coffret de 3 disques compacts comportant une plaquette bilingue (français/anglais) illustrée, avec paroles des chansons, références à l'œuvre écrite de Brăiloiu, glossaire et commentaire de Speranţa Rădulescu (VDE CD-537/539).

AIMP IX : **Olténie**. Runc et les villages du Gorj (VDE CD-537).

AIMP X : **Moldavie**. Fundu-Moldovei et la Bucovine (VDE CD-538).

AIMP XI : **Transylvanie**. Drăguş et le Pays de l'Olt (VDE CD-539).

Le coffret : 98 FS ; chaque disque : 33 FS, + port.

AIMP XII-XIII **MUSIQUES POPULAIRES DE GRÈCE (1930-1982)**

2 CD (1988)

Enregistrements réalisés par Samuel Baud-Bovy et ses collaborateurs dans différentes régions de Grèce insulaire et continentale. Publication en collaboration avec la Fondation ethnographique du Péloponnèse.

Cassette de 2 disques compacts comportant un livret trilingue (français/anglais/grec) illustré, avec paroles des chansons, références à l'œuvre écrite de Samuel Baud-Bovy et commentaire de Lámbros Liávas (VDE CD-552/553).

AIMP XII : **Grèce insulaire**. Crète, Dodécanèse (VDE CD-552).

AIMP XIII : **Grèce continentale**. Epire, Thessalie, Roumélie, Thrace (VDE CD-553).

Le coffret : 59 FS + port.

AIMP XIV-XV **BRESIL CENTRAL : CHANTS ET DANSES DES INDIENS KAIAPO (1966-1981)**

2 CD (1988)

Enregistrements réalisés par René Fuerst (prise de son : George Love) et Gustaaf Verswijver chez les Kaiapó-Mekragnoti et Xikrin du Brésil central.

Cassette de 2 disques compacts comportant un livret bilingue (français/anglais) illustré, avec commentaire de Gustaaf Verswijver (VDE CD-554/555).

AIMP XIV : Kaiapó-Mekragnoti (VDE CD-554).

AIMP XV : Kaiapó-Xikrin (VDE CD-555).

Le coffret : 59 FS + port.

Collection OCORA

C 559 035 **MAROC :**
MUSIQUE CLASSIQUE ANDALOUSE DE FÈS
Ustad Massano Tazi

1 CD (1988)

Enregistrement réalisé le 3 décembre 1987 au studio 105 de la Maison de Radio-France. Prise de son : Olivier Beurotte. Texte de présentation : Marc Loopuyt.

Nouba Hijâz al-Kabîr / Nouba al-'Istihlâl

Le disque compact : 33 FS + port.

C 559 036 **ROUMANIE :**
MUSIQUE DES TSIGANES DE VALACHIE
Le taraf de Clejani

1 CD (1988)

Enregistrements réalisés le 8 décembre 1986 à l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest. Prise de son : Thierry Fischer (Radio suisse romande, Espace 2, Démarge). Texte de présentation : Laurent Aubert.

Cîntec de dragoste / Cîntec / Rînd de hore / Cîntece bătrînesti

Le disque compact : 33 FS + port.

Commandes : **A.I.M.P.**
Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (4122) 28 12 18

DÉCOUVREZ LE MONDE AVEC ARTOU

Billet d'avion
à tarifs préférentiels
Asie-Amériques
Afrique-Océanie

Voyages à thème
Culturel et de randonnée
Asie centrale, Tibet,
Népal, Birmanie, Laos,
Cambodge, Japon, Chine...

Librairie du voyageur
Guides et cartes du monde entier
Récits de voyage-Orientalisme
Randonnée-plans de villes
Méthodes de langues

ARTOU
Assistance en Recherche Touristique

Genève - 022/21 02 80
Lausanne - 021/23 65 54
Neuchâtel - 038/24 64 06
Sion - 027/22 08 15

Graffiti Hauterive

MUSIQUES D'EN FRANCE 88

Guide des musiques et danses traditionnelles françaises

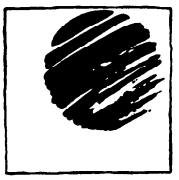
2 700 adresses

Les musiciens professionnels et amateurs, les facteurs, les lieux de diffusion, l'enseignement, les éditeurs, les chercheurs... classés par département.

Le glossaire des instruments pratiqués en France.

60 F (+11 F de frais d'envoi)
A commander au CENAM
51, rue Vivienne - 75002 PARIS

georg
ÉDITEUR



46 chemin de la Mousse
1225 Chêne-Bourg (Genève)
Tél. 022 / 48 14 00

Vient de paraître :

LETTRES DE COMPOSITEURS FRANÇAIS À ERNEST ANSERMET

Claude TAPPOLET
L'auteur, après ses nombreux ouvrages consacrés à l'histoire de la musique en Suisse romande au vingtième siècle, et plus particulièrement à E. Ansermet qui créa l'Orchestre de la Suisse Romande et en fit un ensemble de renom, nous livre aujourd'hui la correspondance que celui-ci entretint avec des compositeurs français qui marquèrent l'époque. Avec des lettres de : **Henri Duparc, Maurice Ravel, Jean-Roger Ducasse, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Jacques Ibert, Jean Françaix et Henri Dutilieux.**
« Il (E. Ansermet) fut de ces chefs qui osèrent, qui eurent le courage d'affronter un hypothétique échec. Cette attitude suscite plus que de l'admiration : la gratitude. »
(extrait de la préface de Pierre Wissmer).
Broché, 16 x 23,5 cm, 232 pages, couverture avec rabats — Frs 39.–

Du même auteur :

LETTRES DE COMPOSITEURS GENEVOIS À ERNEST ANSERMET
1981, 180 pages, ISBN 2-8257-0083-5 — Frs 28.–

CORRESPONDANCE ANSERMET-MOOSER
1983, 87 pages, ISBN 2-8257-0092-4 — Frs 22.–

LA VIE MUSICALE A GENÈVE AU VINGTIÈME SIÈCLE (1918-1968)
1979, broché, sous jaquette illustrée, 16 x 23,5 cm, 416 pages, 24 illustrations (documents, caricatures, etc...). ISBN 2-8257-0063-0 — Frs 48.–

ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI
La biographie du musicien avec le catalogue des oeuvres. Illustré.
1986, broché, 16 x 23,5 cm, 160 pages, ISBN 2-8257-0133-5 — Frs 30.–

LETTRES DE COMPOSITEURS SUISSES À ERNEST ANSERMET
Broché, 16,5 x 23,5 cm, env. 120 p. — env. Frs 24.–
(à paraître printemps 1989)

Autres parutions :

INTRODUCTION À LA LECTURE DE C.G. JUNG – Exposé méthodique de la psychologie des « complexes »
Miguel ROJO SIERRA, professeur de psychiatrie à l'Université de Valence. Traduction et présentation du Dr Yves DAVROU, président de la Fédération européenne de sophrologie.
Broché, 14 x 22 cm, 170 pages — Frs 25.–

LE MYTHE DU TRAVAIL EN SUISSE – Son évolution au cours du XXe siècle
Christian LALIVE D'EPINAY, Université de Genève, F.N.R.S.
Broché, 14 x 21 cm, 172 p., ill. — env. Frs 29.–

DES INCAS AU SENTIER LUMINEUX – L'histoire sanglante du Pérou
Claude AUROI, Institut universitaire d'études du développement – Université de Genève
(à paraître octobre 1988)

CATALOGUE SUR DEMANDE

Diffusion en France : Buchet-Chastel, Paris

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE MÉDECINE ET HYGIÈNE
A GENÈVE (SUISSE)
SEPTEMBRE 1988

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Prochains numéros :

N° 2/1989
Dossier : L'instrument

N° 3/1990
Dossier : Musique et pouvoirs

N° 4/1991
Dossier : Voix

Les auteurs intéressés sont invités à soumettre leurs articles et comptes rendus (livres, disques, films, congrès, etc.) à la rédaction.

Adresse : Cahiers de musiques traditionnelles
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 GENEVE 25

Un abonnement aux Cahiers de Musiques Traditionnelles peut être obtenu en adressant votre commande à :

CAHIERS DE MUSIQUES
TRADITIONNELLES
Service des Suites
Case postale 456
CH-1211 Genève 4
Suisse

VEUILLEZ PRENDRE NOTE :

Le rythme de parution prévu est d'un cahier par année ; le nombre de pages et le prix de chaque volume peut varier.

En vous inscrivant pour la « suite » vous recevrez à chaque nouvelle parution une facture. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

PLEASE NOTE :

The Cahiers de Musiques traditionnelles are a yearly publication whose price and volume may vary wich each issue. By giving us a standing order at the address mentionned above, you will receive an invoice for the forthcoming issue which will be mailed to you on receipt of your payment.

Aujourd'hui plus que jamais, l'intensification des échanges culturels donne accès aux musiques traditionnelles du monde entier. Le disque, le film, le concert et même le livre permettent d'apprécier les expressions musicales des civilisations les plus diverses et les plus méconnues.

Mais à ce jour, aucune tribune ethnomusicologique francophone à vocation internationale n'est parvenue à s'imposer de façon durable. C'est ce vide que les *Cahiers de musiques traditionnelles* se proposent de combler en offrant à leurs lecteurs une publication annuelle.

Chaque numéro des *Cahiers* est centré sur un dossier qui réunit des auteurs d'horizons différents et qui est complété par des rubriques d'intérêt général (entretiens, hommages, comptes rendus, etc.). Intitulé « De bouche à oreille », le premier de ces dossiers aborde le thème de la transmission du savoir musical dans la multiplicité de ses modalités.